YU ISSN 0351-9600

МОСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР НА МАЛОЙ БРОННОЙ

Горан СТЕФАНОВСКИ

ТАТУИРОВАННЫЕ ДУШИ

Перевод с македонского Н. Вагаповой

Премьера состоялась
20 марта 1987 года

театарски гласник 30 Година XI Скопје Мај 1987

Издавач:
Драмски театар Скопје

За издавачот:
Благоја Чоревски

Печати:
ООЗТ Печатница „Нова Македонија“ — Скопје

Адреса:
Драмски театар (за „Театарски гласник“), Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
300 динари

Жиро-сметка:
40100-603-149

Тираж:
1.000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ
Коле Ангеловски (ДТС), Тони Баталаков (Балет МНТ), Русомир Богдановски (РТВС), Љубиша Георгиевски (ФДУ), Лира Грабуловска (ДЛУПУМ), Ристо Давчевски (РТВС), **Иван Ивановски (РТВС) — претседател,** Благоја Ивчески (НТ Прилеп), Васил Иљоски (МАНУ), Ацо Јовановски (ДТС), Ванчо Каранфилски („Екран“), Хилда Кондовска (РТВС), Ристо Лазаров („Комунист“), Кемал Лила (Турска драма ТНС), Владимир Милчин (ФДУ), Наџи Ндоци („Фљака е велазеримит“), Лазо Новаков (НТ Струмица), Драгослав Ортаков (ФМУ), Томислав Османли („Млад борец“), Љупчо Петрушевски (Драма МНТ), Јордан Плевнеш („Мисла“), Јоана Поповска (СИЗ за култура на Скопје), Хисен Рамадани (Собрание на Скопје), Хамза Река (ТНС), Благоја Стефановски (НТ Битола), Ристо Стефановски (МНТ), **Ненад Стојановски (ДТС) — заменик претседател,** Горѓи Трајанов (НТ Штип), Снежана Трифуновска (РСИЗ за култура), Благоја Чоревски (ДТС) и Муарем Шерифи (Албанска драма ТНС).

РЕДАКЦИЈА
Ацо Алексиев, Петре Бакевски, Тодорка Кондова-Зафировска, Лилјана Мазова, Горан Стефановски, **Ристо Стефановски — главен и одговорен уредник,** и Слободан Унковски.

Лектор:
Јелица Инадеска

Коректура:
ООЗТ Печатница

Бројот го подготви:
Славко Маринковиќ

театарски гласник 30

Година XI
Скопје
Мај 1987

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА

СОДРЖИНА

Ц. Зојчевска: „ТЕАТАРСКИ НАСТАН СО ПОВЕЌЕ ЗНАЧЕЊА“ 1
И. Ивановски: „УСПЕХ ШТО ИМПОНИРА“ 3
Р. Лазиќ: РАЗГОВОРИ СО ТОДОРКА КОНДОВА И НАУМ ПАНОВСКИ 5
С. Маринковиќ: „40 ГОДИНИ СО ОПЕРАТА НА МНТ“ 11
Јубилеи
ПЕТРЕ ПРЛИЧКО 16
ЉУТВИ СЕЈФУЛА 17
ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ (писмо од Чашуле) 18
ЕКРЕМ ХУСЕИН 19
МИЛЕНА ГОДИНА 20
Љ. Пауноски: „СЦЕНОГРАФСКОТО ТВОРЕШТВО НА Т. ЈАНЧЕВСКИ“ 21
Р. Стефановски: „МНТ И НЕГОВАТА ПРВА ГОДИНА“ 23
А. Алексиев: „КОЈ Е АВТОР НА 'ХИТЛЕР ВО АГОНИЈА'“ 36
Ј. Ќирилов: „'ТЕТОВИРАНИ ДУШИ' И ДРУГИ ДРАМИ“ 45
И. Ивановски: „ОГЛЕДАЛО НА ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ТЕАТАР“ 50
Р. Лазиќ: „РАЃАЊЕ НА НАШАТА МОДЕРНА РЕЖИЈА“ 53
Б. Божовиќ: „ОД ТЕАТАРСКИОТ СВЕТ“ 54
Б. Корубин: „ПРАВОГОВОРОТ НА СЦЕНАТА“ 56
Д. Рњак: „НАУЧЕН СОБИР ЗА АНТИЧКИОТ ТЕАТАР КАЈ НАС“ 58
IN MEMORIAM
ГЕОРГИ БОЖИКОВ 60
„НА ГЕОРГИ БОЖИКОВ“ (песна од Блаже Конески) 62
„ВО ЖИЖАТА НА ТВОЕТО ГРЛО“ (песна од Илија Џаџев) 62
КАЛИПСО НАЛЧА (текст на Томислав Османли) 63
НИКОЛА ЦВЕИЌ 64
РУДОЛФ НЕМЕТ 64
Разговор со АНАТОЛИЈ ЕФРОС 65
ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ ВО СРМ 66
Работна и творечка биографија на ДИМИТАР СТАНКОВСКИ 75

■ **Првиот број излезе во октомври 1977** ■
Меѓународен број: YU ISSN 0351-9600

За премиерата на „Тетовираните души“ во Москва

Театарски настан со повеќе значења

Цветанка ЗОЈЧЕВСКА

Во советскиот авион „Туполев“ (на 19 март) на пат од Белград за Москва, петнаесетина патници (иако со аранжман преку туристичка агенција) имавме сосем нетуристичка цел на „обиколката“ на Москва. Тоа беше премиерата на „Тетовирани души“, најновиот текст на **Горан Стефановски,** што веќе два месеца во московскиот театар „Мала Брона“ го подготвуваше режисерот Слободан Унковски. Затоа и Ристе Стефановски на прашањето од цариникот при влегувањето во Москва одговори дека патуваме „и службено и туристички“, од една страна да објасни зошто на пасошите немаме „деловнаја виза“, а од друга гласно да ја искаже радоста со „утревечер во Москва има премиера на наш, македонски, текст. Еве го авторот до мене (покажа на Горан), а режисерот нè чека во Москва“.

Со нескриена радост **Слободан Унковски** нè чекаше на аеродромот, заедно со **Илја Коган,** директорот на „Мала Брона“, преведувачот на драмските текстови на Горан на руски јазик **Наталија Вагапова,** аташето за култура на југословенската амбасада во Москва и Мета Хочевар, сценографот на претставата.

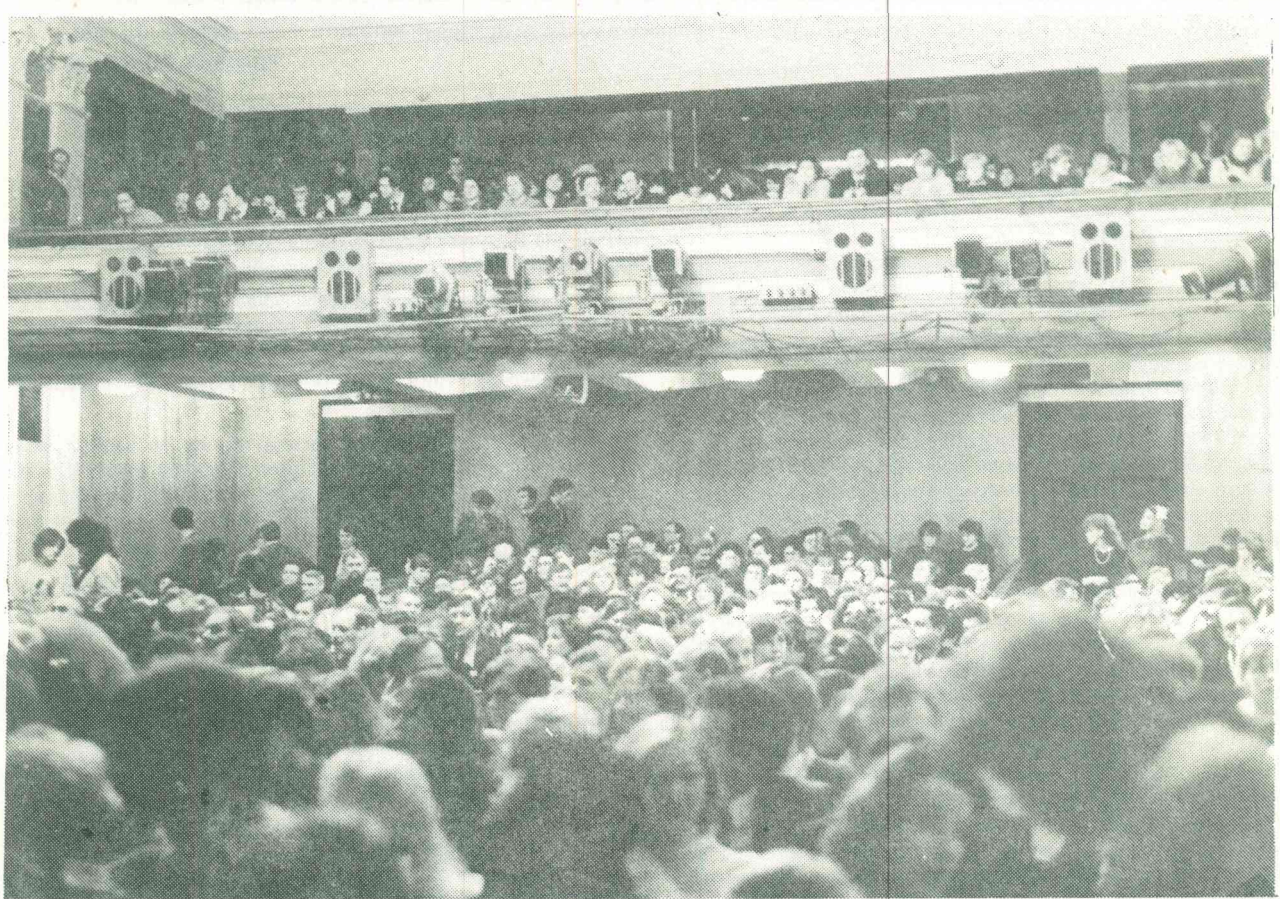
Илја Коган ни посакува добредојде со нескриена радост. Веднаш потенцира дека „Тетовираните души“ ќе бидат театарски настан. Унковски, во неговиот познат стил кога се во прашање претстави што тој ги работи, само се насмевнува, но и ни префрлува: „Сега ми дојдовте сите заедно, наместо во интервали да имав по некоја посета додека бев овде“.

Веројатно не му било лесно.

И веднаш се потсетуваме на разговорот што, некаде еден месец откако ги почна подготовките на „Тетовирани души“ во Москва, го водевме по телефон. За првите контакти со актерите во „Душите“ дипломатски ни рече: „Со помладите е полесно. Тие многу брзо го консумираа текстот, а со постарите е потешко... Заеднички се трудиме да успеат да го консумираат“.

„Тетовираните души“ уште при првото читање, како што дознавме подоцна, побудиле различни реакции. Прво: тоа е текст по содржина што досега не е поставуван на московските (па и советските) сцени. Нов по драматуршка конструкција, нов по темата (иселеници — македонски — во САД), нов по стилската конструкција, невообичаен за советските театарски сфаќања. И отпор: првиот артист на „Мала Брона“ Дуров ја одбива улогата на Стрезо! Ништо полесно во почетокот не било ни со Димитриева за улогата на Алтана. Први проби, несполуки со текстот: „Јас не знам како да го сфатам текстот кога Стрезо ту е жив, ту е мртов?!“.

Но, токму Димитриева ја предаде Алтана на премиерата со сета своја силина на ликот, со комплетно влегување во нејзината психологија. Меѓутоа, за премиерата подоцна...



Театарот „Мала Брона“ пред почетокот на премиерата на „Тетовирани души“

Снимил: В. Каранфилов

На крајот на руската премиера на „Тетовирани души“ публиката топло ги поздрави актерите и авторите на претставата

Снимил: В. Каранфилов

Театарот „Мала Брона“ во Москва се наоѓа во делот на стара Москва, во живописна уличка, помислуваш некаде далеку зад московските огромни сообраќајници. Во таков амбиент е и архитектурата: московски куќи од минатиот век, автентично оставени и одржувани. Токму таа улица во која се наоѓа театарот се вика „Мала Брона“, па по неа театарот е наречен Театар на Малој Бронној.

Веднаш во ходникот на службениот влез забележуваме плакати на кои се најавуваат „Тетовираните души“. Два ни го привлекуваат вниманието: на едниот желби за успех со потпис на Евгениј Лазаров (режисерот кој во МНТ во Скопје ја постави „Гуштерица“), на другиот желби од колегите-актери.

Во просториите на директорот Илја Коган, спонтано, се одржа мала претпремиерна свеченост. Имаше и зошто: првиот и мошне важен испит, според советските театарски правила, „Тетовирани души“ го положија без проблеми и со многу успех. Коган се фали: „Утринава ја имавме генералната проба“. Се одржала во невообичаена атмосфера: на неа, освен двата ѓовета — уметничкиот и програмската комисија на Министерството за култура што овде е позната како Госпримка (и веднаш упатува и на својата улога што ја има за натамошниот пат на секоја претстава пред да ја доживее премиерата), и гледачи преполн салон!

Сите оценки што ги дадоа двете комисии го искажаа она што потоа се случи следната вечер, на премиерата. Според зборовите на Коган, а своето задоволство не го криеше ни Унковски, претставата добила високи оценки (од двата официјални државни органа), па дури за неа, по гледањето, дискутирале и оние членови што во други прилики се одликувале со воздржаност во искажувањето на убави зборови. Значи, „Тетовирани души“ уште на генералката ги потврдиле предвидувањата дека ќе бидат московски театарски настан. На членовите на официјалните комисии не им пречеле ни „слободните сцени“ (љубовната игра меѓу Клодија и Цибра), што за време на подготовките на Унковски (како што потоа ни говореше) му задале прилично главоболки. Зашто, тешко било да се натера актерката Бабенко да ја прави сцената без грч. Единствено, таквите љубовни сцени во московскиот, и било кој театар, тешко може да се видат.

И уште една невообичаеност ја следеше премиерата на „Тетовираните души“. Првпат весникот на Централниот комитет на КПСС „Савјетскаја култура“ (излегува во Москва во пет милиони примероци), посветил поголем простор за најава на премиера, овој пат и за соработката меѓу „Мала Брона“ и Македонскиот народен театар. Најавата за премиерата беше отпечатена на првата страница (!), а разговорот со Слободан Унковски продолжи и на петтата страница.

Ете, во една таква атмосфера дојдовме на премиерата на „Тетовирани души“ на 20 март 1987 година. Не малку се чувствуваше темата во сите нас како ќе реагира публиката, зашто дознавме дека билетите за првата премиера биле распродадени цел месец порано.

Салонот беше преполн. Во публиката, претставници на Министерството за култура на СССР, на дипломатските претставништва на нашите соседи, луѓето од нашата амбасада секако... сè исполнето до последното место. Ентериерот на театарот „Мала Брона“ со партерот и ложите многу нè потсети на предземјотресниот стар скопски театар.

Како што течеше претставата, така сè повеќе станувавме свесни дека токму тој невообичаен текст на Горан Стефановски и режијата на Слободан Унковски, и тоа како комуницираат со публиката. Реакции секогаш на вистинското место. И аплаузи на отворена сцена.

А потоа, крајот на претставата. Френетични аплаузи што траеја петнаесетина минути, проследени со извици „браво“. Упатени на сите: и за Алтана на Димитриева и за Коле на Кастрел и за Стрезо на Сајфулин и за Цибра на Тарамаев и за Војдан на Јанковскиј, за Маре на Кречетова, за Клодија на Бабенко, за Ружа на Сотникова — вистинска красавица — која првпат заигра главна улога во избор на Унковски. Зголемена „децибелност“ аплаузите забележаа кога на театарската сцена излезе и Горан Стефановски, заедно со Слободан Унковски и Мета Хочевар. На сцената ја немаше само Елена Дончева, костимографот на претставата, која заради зафатеност во матичната куќа (МНТ во Скопје) не можеше да остане на премиерата.

Честитките продолжија и по премиерата, на коктелот што во Театарот го организираше театарската дирекција. Тука се кажуваа првите здравици, не само со реките шампанско, туку и со нашата домашна ракија што Ристе Стефановски ја донесе од Скопје...

— Вечерва се случи македонски десант, ја почна својата здравица Илја Коган. — Ова го велам, зашто на премиерата од Скопје дојдоа нашите драги гости, на сцената на „Мала Брона" се играше првиот македонски текст во Москва и него првпат го постави македонски режисер. Би сакале Слободан Унковски уште многу режии да постави на нашава сцена.

Всушност, Слободан Унковски стана миленикот на целиот актерски ансамбл во театарот. Се разбира, особено, меѓу актерите со кои го работеше текстот. Дури, по премиерата лично дојде и Дуров со чес-

„ТАТУИРОВАННИЕ ДУШИ"

„Програмскиот лист" за премиерата на „Тетовираните души" ги содржи следниве информации:

„Масковскиј драматическиј театр на Малој бронној; Горан Стефановски: Тетовирани души; превод од македонски Н. Вагапова; режисер Слободан Унковски (СФРЈ); сценограф Мета Хочевар (СФРЈ); костимограф Елена Дончева (СФРЈ); музичко оформување Александар Стојковиќ (СФРЈ); балетмајстор Генадиј Абрамов; режисер-асистент Владимир Драгунов;

Главен режисер на Театарот народен артист на РСФСР Евгениј Лазаров;

(Следуваат кратки биографски белешки за Горан Стефановски и Слободан Унковски со фотографии, како и неколку податоци за поставувањето на овој текст во Југославија).

Лица и изведувачи:

Војдан	О.М. Вавилов
	И.Р.Јанковскиј
Цибра	С.И.Тарамаев
Алтана	А.И.Димитриева
	— народна артистка
	на РСФСР
Коле	И.Ј.Кастрел
	— заслужен артист
	на РСФСР
Стрезо	Г.Р. Сајфулин
	Г.М.Љампе
	— заслужен артист
	на РСФСР
Ружа	В.М. Сотникова
Маре	Т.Р. Кречетова
Клодија	Љ.С. Бабенко
Тетовирачот	В.В.Изотов
Телохранител	А.П. Макаров
Малиот	Роман Аникушин
	Сергеј Полјак

Претставата оди без пауза.

(„Листот" ги содржи и имињата на сите помошници на режисерот, на сценографот и комплетната сценска техника).

Цената на „програмскиот лист" е 15 копејки.

титки за успехот на претставата, изразувајќи го жалењето — сега по премиерата — што не ја прифатил улогата на Стрезо.

И Димитриева, „преполна" со успехот од претставата, но и задоволна од улогата и она што успеа да го даде како Алтана, ни изјави:

— Сега мечтаам да работам со Унка (така сите актери го викаа Унковски). Алтана веќе не ја сфаќам толку само како македонска жена која тажи по „стариот" крај, туку како универзален лик на сите оттргнати од татковината, што јас би ги споредила со растение оттргнато од својот корен.

Мошне топло пред присутните на коктелот се искажа и актерот Сајфулин (Стрезо):

— Дознавме дека Цезар бил Македонец, дека и Бог бил Македонец од Дебар, но во оваа претстава ние овде знаеме дека и Слободан Унковски е Македонец. Наздравувам за него!

Актерот Тарамаев е претставник на најмладата актерска генерација во театарот „Мала Брона" Член на актерскиот ансамбл во театарот е неколку години, откако ја завршил Академијата. Унковски му го довери Цибра.

— Му благодарам на Унка што дојде во Москва, во нашиот театар да направи европска претстава. Зашто, „Тетовирани души" станаа театарски настан. Затоа, уште еднаш, му благодарам на Унковски што ни подари една ваква блескава претстава!

Дека „Тетовирани души" се блескав театарски настан со други настани околу себе, не само што се потврди со премиерата, туку тоа уште еднаш го кажа и самиот Илја Коган:

— „Душите" ги чека уште долг театарски ôд. Барем најмалку три години постојано играње во репертоарот на „Мала Брона".

Да не говориме дека „Тетовирани души" по оваа премиера доживуваат уште деветнаесет премиери (!), според московската театарска практика — секоја претстава да има 20 премиери, зашто таму респектот кон публиката е основен, а Москва е осуммилионски град.

Успех што импонира

(За советската премиера на оваа драма на 20 март 1987 во „Мала брона")

Иван ИВАНОВСКИ

Не е мала, ни едноставна работа да се возбудат духовите на театарските луѓе од главниот град на Советскиот Сојуз, во кој секојдневно повеќе од 40 професионални театарски куќи ги отвораат вратите за публиката. Дел од неа, на 20 март годинава до последно место го исполни салонот на еден од најугледните московски театри — „Мала брона". Интересирањето и љубопитството да се проследи советската праизведба на драмата **„Тетовирани души"** од познатиот македонски драмски писател **Горан Стефановски,** да се запознаат дострелите на реномираните гости од Југославија — режисерот **Слободан Унковски,** сценографот **Мета Хочевар** од Љубљана и костимографот **Елена Дончева** од Скопје, ги надминаа сите очекувања. Можеби затоа што беше остварен еден впечатлив, би рекол висок креативен резултат, придонесе првото претставување во Советскиот Сојуз на дело од македонската драматургија и на група југословенски театарски творци да се претвори во еден вистински театарски настан не само за спомнатиот московски театарски колектив, туку и за театарскиот живот во советската метропола.

Се чини, поуспешна презентација на југословенската и посебно на македонската театарска култура и не можеше да се замисли, за што несомнено најзаслужен е македонскиот режисер Слободан Унковски. Неговата двомесечна работа со советските артисти остави видливи траги, па оттука и впечатокот што го понесовме за неговата извонредна популарност кај артистите, за одличниот прием на кој наиде постановката на гостинот од Скопје и кај поширокиот круг гледачи и кај добрите познавачи на театарската уметност.

Беше повеќе од очигледно дека епицентар на сите збиднувања врзани за овој сценски проект е спомнатиот југословенски режисер.

Меѓутоа, и драмскиот текст на Горан Стефановски „Тетовирани души", доби, односно доживеа своја целосна сатисфакција и мошне успешна верификација и во советскиот печат и кај советската публика, откривајќи го во него универзалното значење на темата во пронаоѓа-

њето идентитетот на човекот надвор од својата родна почва. Вистина, драмските сцени и дијалози, во основа мошне кратки, лапидарни, искричави претставуваа нешто ново за навиките на московјаните, како што ново и сосема свежо за нив дејствуваше постановката на Слободан Унковски. А новото, иако потешко се прима, не може да се одбие а прии ори; напротив, се прифаќа сесрдно и најегзалтирано, се разбира доколку постои автентичност, доколку се поседуваат вистински вредности. А нив познатиот и проверен режисерско-писателски тандем Унковски-Стефановски не еднаш ги покажал и потврдил. Ги покажа и ги потврди на убав и убедлив начин и во вистинската Мека на театарот, како што е тоа Москва, поради што задоволството од постигнатото е уште поголемо, уште позначајно.

Чувствувам потреба да се задржам малку повеќе на постановката на Слободан Унковски на сцената на московскиот театар „Мала брона". По вторпат режирајќи ја пиесата „Тетовирани души" од Горан Стефановски, овојпат во една малку или воопшто непозната средина за него, со ансамбл што го комплетираат извонредно талентирани артисти, големи актерски индивидуалности, но со сензибилитет и со сфаќања многу поразлични од оние на нашите актери, Унковски не ја пренесе својата постановка од Белград, иако московската режија значително потсетуваше на белградската верзија. Главно камерниот пристап сега беше заменет со едно поинакво режисерско видување што се темелеше врз ново и уште поголемо продлабочување на претходната постановка во поглед на односите на ликовите, врз еден понов и уште поосмислен, поразигран, поимагинативен мизансцен врз давање поширок замав на режисерските замисли. Се разбира, Унковски не би бил она што е ако не ги држи сите конци на претставата, ако не внимава секој детаљ да го добие своето најцелосно значење, ако не се грижи за севкупната ритмична градација, ако не му овозможи на артистот простор за негово најкомплетно, најслободно изразување и така натаму.

На овој начин најновата режија на Унковски на „Тетовирани души" доби една нова димензија, едно ново зрачење. Мој личен впечаток е дека е ова досега најсодржајно, најдобро читање на „Тетовирани души" од Горан Стефановски, па според тоа и најдобра режија на пиесата за која станува збор. Во значителна мера задачата на Унковски беше олеснета затоа што ја уживаше поддршката на изведувачкиот состав, од една, и од друга страна затоа што имаше избрано за свои соработници творци со кои интегрално можеше да ги оствари своите режисерски интенции.

Кога го истакнувам ова, мислам пред сè на извонредната модерно конципирана сценографија на Мета Хочевар од Љубљана, која со својата темна гама, со огромни кулиси, со својот изграден и рафиниран вкус како најубаво да ја одредуваше смислата и стилот на претставата. Во оваа насока од не помало значење беше и придонесот што го даде костимографот на Македонскиот народен театар — Елена Дончева.

Тешко е да се каже дали во поделбата на улогите во пиесата „Тетовирани души" беше направен најдобриот избор на артисти со кои располага реномираниот московски театар „Мала брона". Меѓутоа, со она што му беше ставено на располагање, Слободан Унковски оствари една мошне компактна артистичка целина, а некои остварувања можат слободно да се оценат како врвни, како блескави мигови во изведбата.

Ќе остане, барем за мене, незаборавна креацијата на младиот артист **Сергеј Тарамаев,** кој ја толкуваше улогата на Цибра. Овој драмски уметник од почеток до крај беше константа на изведбата, од реплика во реплика, од сцена во сцена драмски суперiорно, со еден нескротлив темперамент откривајќи ја длабоката драма на едно човечко битисување.

Алтана на народната артистка **Антонина Дмитриева** допре до гледачот како лик со сета своја внатрешна трагика и длабока доживеаност. Толку едноставно и потресно може да игра само вистински мајстор на сцената, а Дмитриева беше бездруго тоа.

Најдобрата досега видена Ружа ни ја донесе артистката **Вера Сотникова.** Имаше во нејзината игра еден внатрешен интензитет, еден лирски призвук, едно богато сенчење на ликот. Нејзините трансформации беа скоро фасцинантни, за на крајот да го доведе ликот до својата најтрагична вертикала.

На свој начин мошне интересни и значајни беа и актерските реализации на другите учесници на претставата, а во прв ред на заслужниот артист **Исак Кастрел** како Кољо и на **Игор Јанковскиј,** кому му беше доверена улогата на Војдан, што ја игра во алтернација со **Олег Вавилов.** Во „Тетовирани души", во продукција на театарот „Мала брона" од Москва настапија уште и: **Генадиј Сејфулин,** кој ја креираше улогата на Стрезо (овој лик на репризата го толкува заслужниот артист **Григориј Љамбе), Тања Кречетова** (Маре), **Луда Бабенко** (Клодија), **Волоѓа Изотов**(Тетовирачот) и други.

И на крајот да истакнеме дека овој голем успех на македонското театарско дело во Советскиот Сојуз охрабрува, но и обврзува за натамошно продлабочување на соработката меѓу московскиот театар „Мала брона" и Драмата на Македонскиот народен театар, во чии рамки беше реализирано претставувањето на македонските творци, враќајќи им го на тој начин гостувањето на своите колеги од Москва кон крајот на минатата година во Скопје.

ПРИЛЕП: XXII ТИ „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ"

На Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп (мај 1987) се доделени следниве награди:

- **„Калуѓерички тишини"** — (НТБитола) — за најдобро уметничко остварување на претстава во целина;
- **Владимир Милчин** — за режија („Калуѓерички тишини");
- **Крсте Џидров** — за сценографија („Калуѓерички тишини");
- **Ѓорѓи Здравев** — за костимографија („Ништо без Трифолио");
- **Горан Стефановски** — за најдобар текст („Тетовирани души");
- **Митко Маџунков** — за драматизација („Големиот смок");
- **Љупчо Константинов** — за музичко остварување („Сауна");

Актерски награди:

- **Сузана Киранџиска** („Калуѓерички тишини"), **Зора Георгиева** („Големиот смок"), **Мето Јовановски** („Тетовирани души"), **Љутфи Сејфула** („Протекција"), **Анче Џамбазова** („Ништо без Трифолио");
- **Стево Спасовски** — за епизодна улога („Тетовирани души"); **Синоличка Трпкова** и **Ѓорѓи Јолевски** („Ништо без Трифолио") како најдобри млади актери;
- **Илија МИЛЧИН** — за животен актерски опус.

Режија, актерска игра, педагогија

■ *Разговор со Тодорка Кондова-Зафировска, режисер и актерка и драмски педагог*

Радослав ЛАЗИЌ

Тодорка Кондова-Зафировска

Што е, според вас, предмет на драмската режија?

— Артикулирано, односно професионално оформено, естетски обликувано да се водат сите нишки на настаните, судирите, карактерите, психолошките мотиви на една определена материја — за гледачот да биде збогатен со некоја мисла, со некоја емоција.

Која е основната задача на режисерот денес во нашиот театар?

— Актерот, за мене, е почеток и крај на театарскиот чин. Тоа би значело дека работата со него е најбитна. Но, тешко е да се каже дека постојат главни и споредни задачи. Доволно е само една компонента да недостасува, па статиката на целата зграда да биде нарушена. Меѓутоа, секако, театри, а и публика, што тоа го овозможуваат се ретки. И така главно — вниманието на режисерот помалку или повеќе се концентрира на она што во тие услови е најбитно. Дали тоа ќе биде работата со неискусни или шаблонизирани актери, дали ќе негувате гег повеќе отколку што е потребно, зашто треба да се привлече публиката, кревате раце од техничкото оформување бидејќи немате пари, масовката ја сведувате на „двајца без тројца" и така натаму и така натаму до бесвест.

Осврнете се на феноменот на режијата во секојдневниот живот?

— Театарската режија е само мала детска игра во однос на режијата во секојдневниот живот. Детска игра — иако опасна и во некоја рака чесна. Тука сè се гледа — и грешката, и немоќта, и неталентираноста, секоја мутација; иако потсвеста е основен стожер на таа уметност, таа не смее да биде неразбирлива, ступидна, нехумана, реакционерна. Од каде да се почне? Бергман направи една сцена на данс-макабр, беше фасцинантна. Но, што таа воопшто претставува во односот на данс-макаброт што го режираат Советите и Американците и во кој учествува целата земјина топка. Вклучени се сите тајни и јавни сателити, разузнавачи, печатот, телевизијата, радиото итн., итн. Потоа сите можни состаноци каде сè однапред е режирано и решено. Жиријата и наградите, па критиките. Поделба на „вишоците" по самопослугите, службените патувања со девизи, заклучување на договори со фирми од кои се добива процент. Да се живее и умира во самотија, да се живее и умира во заедница... па одржувањето на тајни љубовни врски... секој акт кој има цел и намера бара голема режија.

Режија студиравте на белградската Театарска академија. Во што се состоеше педагошкиот систем на воспитување и образование на д-р Хуго Клајн, вашиот учител?

— Тешко е во неколку реченици да се зборува за делото на таква личност каква што е д-р Хуго Клајн. Можеби би позборувала малку како негов студент. Првата година ја завршив кај Бојан Ступица и тоа го сметам за моја голема среќа што во годините на формирањето ја имав таа можност со мене да работат тие две значајни театарски личности. Не е во прашање крајниот резултат, крајната цел. (Сè уште силно им подлегнуваме на мистификациите, помодарството во дадениот момент и слично. Добра претстава во Полска е исто така добра и за нас и обратно). Методологијата, начинот, пристапот, тоа е она што е различно. Зависи од сензибилитетот, темпераментот, карактерот итн. Секако дека голема улога во изразувањето на сето тоа игра и општиот тон на воспитувањето и на манирите и на времето и на одделните студенти.

— Тие особини не можат да се имитираат, важно е човекот самиот себе да не се фалсификува. Клајн безрезервно инсистираше на прецизно пронајдена задача, бараше — поточно — сите компоненти да бидат основани, можни, веродостојни, што никако не значеше спречување на креативноста. Само таа мораше да има своја цел, смисла, да го збогатува 'рбетот на делото. По сите претстави водевме долги разговори. Тој не ги наметнуваше своите видувања, туку бараше секој студент да се изјаснува. Бараше мислењата да бидат професионално артикулирани со соодветна терминологија, без накитени и егзибиционистички фрази, суштинското да не се меша со небитното. За сето време на студиите не дозволи да покаже поголема или помала симпатија спрема одделен студент, не интимизираше со студентите, а ние пак имавме огромна доверба, бевме слободни и чувствувавме голема сигурност. Сигурност што доаѓаше од сознанието дека проблемот е совладан или не, колку и како.

Како и на кој начин режирате едно драмско дело?

— Со системот што се дефинираше и оформуваше со години, според моите сфаќања и можности. Секако дека импресии, видувања, емотивни струи, кошмарни нејасни блокови или детали се јавуваат по првите читања. Ги негувам, ги барам, ги фиксирам — тие се главно пресудни, дури и најважни. Но, веќе од тој период имам потреба пред мене да имам хартија, делото да ми е поделено, некако да ми е во рацете како целина. Потоа по ред доаѓаат сите натамошни работи.

Осврнете се на сопствената двојна улога на актер и режисер во една личност?

— Тој спој на актер и режисер во моето постоење, школување и натамошната работа — беше некако сосем природен и неразделен. Режисерот и актерот заемно се помагаа, дополнуваа и оправдуваа.

Како работите со актерите во формирањето на една драмска претстава?

— Главно работев со актери што ги знам. Не верувам многу во случајности, стихијности, во моментни инспирации. Тие се подразбираат кога сме веќе во оваа работа. Немам потреба за големи скитања и

мачења. Сето тоа ќе го има отповеќе и покрај најдобриот систем, но во основа да има ред, постапност, определена намера кога се работи и што се работи.

Од 1976 до 1983 бевте редовен професор по актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Врз што го засновувавте вашиот уметничко-педагошко-образовен процес во воспитувањето на младите актери?

— Сеедно како ќе ја формираме целта на педагогот, таа во основа се сведува на тоа дека сакаме по школувањето да се поздравиме со ослободен, обучен, радосен професионалец кој умее да поставува прашања, кој има начини, патишта на нив да одговара. Тоа себепознавање, моќта и сознанието дека задачите без оглед на компликуваноста можат да се решат, љубовта спрема работата — сето тоа е основа за сигурна и хармонична личност.

Како да се води обуката на младите актери?

— Законите на природата и тука важат, можеби повеќе отколку во некои други уметности. Детето почнува со слогови во тој и тој месец, потоа прозборува, па дури тогаш проодува. Ставете вреќа со песок на нејак 'рбет и тој ќе остане грбав целиот живот. Значењето на постојните програми во формирањето на младите уметници е неспорно. Тие се плод на долгогодишни трагања, формирани се врз резултати, неуспеси, врз едно огромно искуство на великани, дискутирани напори, оспорувани — афирмирани. (Секој виолинист кој оди на натпревар мора, на пример, да отсвири и Бахова фуга што трае дваесетина минути). Се заложувам за почитување на тие програми и системи. Како се случува тоа режисерите да предаваат актерска игра? Веројатно е голема разлика да се биде на сценатa и надвор од неа? Доколку секој измислува свои методи — резултатот мора да биде хаотичен, збунувачки. Цели методски блокови кај еден професор остануваат негибнати, кај други се обработуваат и пред и потоа. Актерот доаѓа денес во контакт со многу режисери. Поради заедничкиот резултат, поради ограниченото време, парите — јазикот мора да биде општ, заеднички. Режисерот-гостин губи две третини од времето објаснувајќи дека цезурата и логичниот акцент кај Молиер е неговиот основен белег, друг ќе објаснува и ќе оправдува што во надреалистичната претстава мизансценот не може да биде буквално логичен итн., итн. Од природната потреба да ги докажуваме своите исклучителни персоналитети — страшно грешиме спрема гледачот... Тој не разбира и излегува од претставата со огорчено самочувство за сопствената глупост. Од сценатa ги исклучивме класиците — секако со стручни етикети: архив, музеј, застарено, граѓанско, малограѓанско, буржоаско, па потоа доаѓа демодиран психолошки театар-шунд и така сè по ред, додека не дојдовме до домашниот автор и новите етикети: ангажирано, политичко, смело и слободно на ембарго теми. Но, сепак некаде се случува некој да ги побара „Холбајновите раце", Макбет да му изговори глатко десет стихови, зашто го интересира мислата. Сепак, постојат и пиеси каде ликовите имаат почеток, развој и крај, не само два високи „Ц" итн., итн. Ова значи дека младиот професионалец мора сето тоа да го умее. Поради сето тоа и поради многу други нешта — сметам дека Баховата фуга е неопходна по училиштата. Секако, ова не значи дека програмата од пред сто години останува непроменета — јасно дека таа мора да пулсира со секое ново струење, па тоа се императиви на живеењето, но сигурно е дека тоа не може да го прави секој и секаде.

— Ја користам оваа прилика да кажам некои свои размислувања во врска со домашните автори. Иако бев со години во сите форуми на Стериното позорје, не успеав тоа да го кажам. Тоа е фестивал на автори — па тогаш основното внимание е врз нив. Меѓу другото, наградите треба да се доделуваат на компонентите на драмското творештво — дали е тоа монолог, дијалог, тема, миг, идеја, водење на ликот, судир, гег... или ако овие елементи се депласирани — тогаш нека се прогласуваат нови, сеедно, битно е тие да мора да бидат централен проблем на Стериното позорје, преку обичното читање на радиото и телевизијата, преку печатот, преку коментарите да станат достапни на широката јавност. Сега наградите ги добиваат актери и режисери кои и вака и така се првокласни.

Како актер и режисер, вие учествувате или режирате во различни медиуми (телевизија, радио). Какви се вашите интермедијални искуства?

— Љубовта, провокацијата, интересот за нешто сопствено, а сепак различно и поинакво — многу е потребно, радосно, посакувано. Секако тука се афирмацијата и популарноста, па и по некој динар (независно дали тоа е сторено на најдобриот можен начин). Основните барања какви што се 'рбетот, мислата- водителка, карактерот, односот итн., се исти во сите медиуми. Но, во обликувањето на сето тоа средствата се различни. Веројатно дека визуелното оформување е една од пресудните разлики. Камерата, односно режијата на камерата доминира во голем дел со ритмот и темпото за разлика од театарот каде тоа се реализира преку актерот. (Не ги споменуваме неколкуте технички и светлински ефекти). Самиот начин на мислење за мизансценот е различен во разните медиуми. Што се однесува до самата игра, би употребила — секако општо речено — споредба меѓу концертно и оперско пеење. (Што не се однесува, на пример, на Ентони Квин, Ана Мањани).

— Но, за нас овде е најважно што продукцијата на филмот и телевизијата, за жал, се далеку под нашите желби, потреби, веројатно и можности. Велам — веројатно, зашто мораш тоа да го работиш за да го знаеш.

Што, според вас, е целта на актерската игра?

— Определен човек креира, толкува, се спојува, станува некој друг. Таа суштина била основа од самиот почеток на театарската уметност, таа останува и денес. Психофизисот на тој истовремено и инструмент и креатор — сеуште е ист како во времето на Фидиј. Неговото усовршување е неспорно. Значењето на потсвеста, неопходноста од емотивното паметење е неминовно. Дело без порака, без идеја е обична бесмислица. Претстава без фантазија и поезија е неплодна. Да се „ачиш и дедачиш" е срамно.

Вашата книга „Актерско мајсторство" (пишувана по системот на К. Станиславски и Основните проблеми на режијата на д-р Хуго Клајн) е една од првите книги на македонски, посветени на уметноста на актерот. Во што е нејзиното естетско значење во македонската театрологија?

— Што се однесува до Клајновата книга, таа е едноставно речено Колумбово јајце.

— Мојата книга за рецензентите, издавачката куќа, радиото, телевизијата и весниците беше голема атракција. Беше присутна дури и нота на радост. Не сум сигурна дека актерите и режисерите се возбудија многу. Напор е: да се преиспитуваш, да се враќаш на изворите! Денес вака може да се става во еден кош сè и сешто. Критичарите и натаму делат епитети: брилијантно, маестрално, антологиски... Важно е театарот да пулсира интензивно, да поставува цели, да ги решава потешко или полесно, побрзо или побавно, подобро или полошо — па театарот не е хирургија — и грешките се возбудливи.

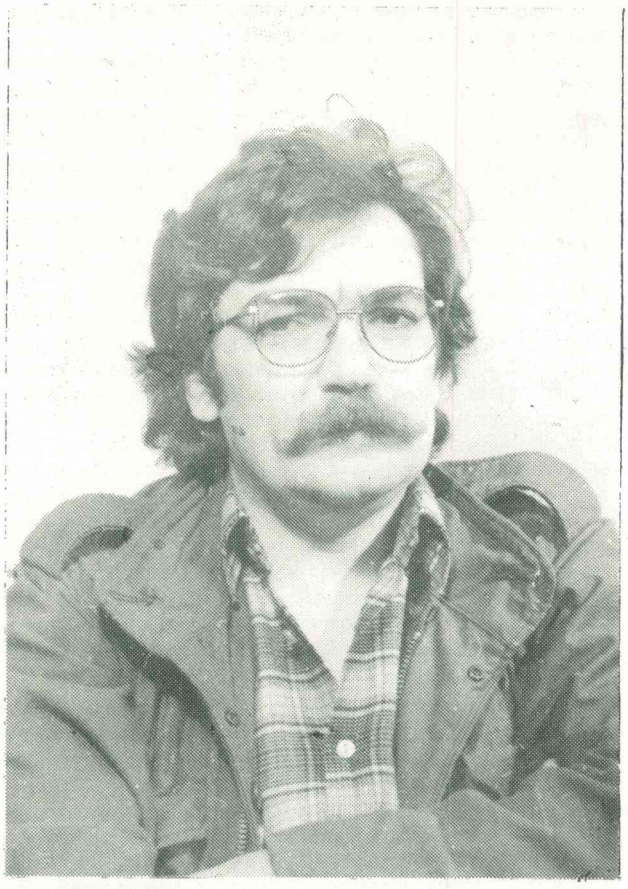
Превод од српскохрватски: С.М.

Сè е важно во режијата

■ Разговор со режисерот Наум Пановски

Што битно ве насочи за професијата режисер?

— Во средината на педесеттите, кога кај нас сеуште не постоеше денес неизбежната мачителка телевизијата, во театарско Скопје свое истакнато место имаше и Радио драмата на Радио Скопје. Во рамките на таа драма работеше и Детска радио драма. Многу години подоцна настаните во театарскиот живот и во развојот на градот, а и во Југославија воопшто, ќе покажат дека тоа беше вистински расадник на таленти-



Наум Пановски

рани луѓе кои својот живот ќе им го посветат на театарот и на филмот. Многумина од нив, како што се Коле Ангелоски, Зафир Хаџиманов, Владимир Милчин, Виолета Џолева, Ненад Стојановски, Снежана Стамеска, Љупка Димитровска и други, станаа познати имиња на нашата култура.

– Во далечната 1957 кога како седумгодишник станав член на Детската радио драма бев многу среќен, но не ни сонував дека тоа е само мал почеток на една авантура што трае и денес.

– Тогаш во својата детска фантазија си замислував да станам актер, а подоцна, во шеесеттите, улогите во вистински театар и мали епизоди на филмот уште повеќе ги распалуваа моите мечти за голема актерска слава и за „мојот живот во театар" и на филмот. Но, како што обично се случува, работите се одвиваа по други текови од оние за кои јас градев кули во воздухот. Бидејќи во пубертетот и мутацијата на гласот, поради неумни оптоварувања речиси го загубив гласот, а во тоа време се мислеше, а и така ме учеа, дека актерот пред сè е неговиот убав глас, јас сфатив дека со таков засипнат глас никогаш нема да станам актер. Во таква ситуација, без големи аргументи за актер, а истовремено и дефинитивно заразен со театарот, почнав полека да размислувам за режијата.

– Со време, режијата сè повеќе го поттурнуваше актерот. Почнав да ги откривам првите книги за режијата. Горчаков, Клајн, Станиславски станаа литература што го изведе иницијалниот пресврт. Сам си поставував поинакви прашања за претставите и филмовите што ги гледав... И тогаш, еден ден на еден час во гимназијата, кога класната се интересираше за нашите планови за иднината, Столе Попов и јас, седевме еден зад друг, извикавме: режија. Столе се определи за филмска, јас за театарска... Една година подоцна со Столе, во ист воз, заминавме за Белград на своите први предавања по режија на Академијата за театар, филм, радио и телевизија (АТФРТВ).

Кој пресудно влијаеше врз вашиот режисерски развој?

– Најголемо и сигурно пресудно влијание се секако настаните што се одвиваа за време на мојот престој и студиите на АТФРТВ во Белград. Пред тоа, за режијата знаев и мислев во рамките на прочитаното за Станиславски и Данченко. Секако, моите сознанија за театарското мислење на Станиславски доаѓаа од примерите на претставите во Македонија, сфатени и толкувани од некои режисери во тоа време кај нас. Тие тврдеа дека се автентични толкувачи на Станиславски и во нивниот авторитет мораше да се верува. На среќа, во годините што ќе дојдат, ќе се покаже дека нивното толкување беше доста догматско, многу често миметичко, без вистински творечки импулс и ограничено во својата идеологизација.

– Во таква ситуација кога веќе имав една доста определена слика за режијата во почетокот на студиите, АТФРТВ наеднаш ме отвори и промени. Пред сè, тоа беше самата зовриена атмосфера што во тоа време, на крајот од шеесеттите, владееше во школата во Кнез Михајлова, а секако и најмногу среќата за професор на класата да го имам врсниот режисер и префинет педагог Мирослав Беловиќ. И покрај тоа што и самиот Беловиќ доста се потпираше врз сфаќањата на Станиславски, сепак тој меѓу првите почна да ја разбива сликата за Станиславски. Тој, ми се чини, на сите ни овозможи едно подемократско, поцелосно творечко разбирање на театарот на Станиславски. Како најважно, тој создаде можности за откривање на неговите вистински вредности и неговите недостатоци. Во исто време ги откривав Меерхолд, постоктомврискиот театар, Арто, Гротовски, американската авангарда и уште многу други нешта на кои ќе се навраќам одвреме-навреме.

– Секако, во рамките на школата имаше и други прекрасни луѓе кои на овој или на оној начин ми откриваа некој нов свет. Тука, пред сè, мислам на незаборавните предавања на Станислав Баиќ кој со неизмерен елан и страст сликовито и импресивно ни ги пренесуваше своите знаења за историјата на театарот. Сè уште се сеќавам на неговите плакати и програми за некоја претстава одржана во затвор во 1936 година или на ретките фотографии од претстава на Бали или на некој друг материјал што ни го донесуваше од сите страни на светот за да ни ги илустрира или збогати предавањата. Многу често, со реконструкција на неговите приказни, го гледам како полн со љубопитност и детска радост во МХАТ ја крева публиката во четвртиот ред за да ги види местата на кои седеле Станиславски и Данченко или како натоварен со тежок багаж го минува патот од куќата на Андре Антоан до театарот „Libre", проверувајќи како се чувствувал Антоан додека одел да ја одигра премиерата на „Jacques d'amour" од Зола, носејќи полни куфери свежо говедско што било потребна за претставата.

– Меѓутоа, ми се чини дека најмногу од сè во мене остана од школата што ја минав кај професорот Мата Милошевиќ, додека како негов асистент работев во Југословенското драмско позориште (ЈПД). Професорот Мата, на нему својствен, едноставен и ненаметлив начин ме воведе во тајните на режисерската практика. Тој ме „турна" (внимавајќи да не ме повреди и да го сочува мојот интегритет) во студена вода и ме научи да пливам. Знаеше многу често намерно да не дојде на проба, да се „разболи", само да ми го препушти водењето на пробата. А пред мене стоеше една Љиљана Крстиќ која ја прифати таа игра и несебично ми ги откриваше можностите и богатството на изразот на голема актерка. Професорот Мата со својата скромност, студиозност, германска прецизност, со своите либерални сфаќања и младешки дух и денес е многу помлад од луѓето на мојата или младата генерација. Мата Милошевиќ ќе остане голем и инспиративен извор на нашиот театар и културата воопшто. Всушност, ми се чини, тој го направи пресудното влијание во моето творештво.

– Кинотеката со својот многу богат и разновиден репертоар, ФЕСТ кој ја создаваше сликата на современиот филм, и најмногу БИТЕФ кој успеа во сите овие години да ни го доведе театарот на светот, исто така останаа и сè уште се дел од големиот творечки импулс што покажа некои патеки. И на крајот, секако како скапоцено камче што го надополнува тој мозаик наречен пресудно влијание, се и постдипломските студии на Њујоршкиот универзитет во режисерската класа на Карл Вебер, предавањата на Ричард Шекнер, Мајкл Керби и Брукс Мек Намера и потоа другарувањето и соработката со Џозеф Чајкин, а секако и американскиот експериментален и авангарден театар во целина.

На белградскиот ФДУ студиравте режија во класата на проф. Мирослав Беловиќ. Во што се состоеше неговиот педагошки метод на воведувањето на младите во уметноста на режијата?

— Миро Беловиќ во тоа време беше човек со неизмерна енергија и голем театарски ентузијазам. Слободно може да се каже вистински заточеник на театарот. Тој со својата динамична, бујна и виспрена природа успеа да ги разбие шаблоните на академскиот пристап во педагогијата и во секоја можна прилика се обидуваше од нас да направи свои соработници и соговорници во демократски дијалог на рамноправни.

— Се сеќавам, додека како цела класа бевме асистенти по режија и игравме мали епизоди во „Злостор и казна", по една проба на мошне интересно решена сцена со Миша Јанкетиќ, Беловиќ, сиот расположен свртувајќи се уште повеќе да ни ја објасни сцената, откако ме виде само мене во вториот ред, остана вчудовиден, со пола уста и со страшна тага успеа да промрмори: „Па нив ги нема. Заминале". Потоа долго, а можеби и денес, со тага и насмевка ја носеше таа слика на своето несфатено настојување со пример на режисерска практика да ги воспитува своите студенти... Мошне често ќе речеше: „Ако не можете да го фатите врвот на дрвото, во обидите да го достигнете, можеби ќе ја фатите вејката подолу, а и тоа е голем успех" или „барајте ја уметноста во себе, а не себе во уметноста". Поради неговите максималистички барања, не само од себе, туку и од актерите и сите соработници и поради тоталната посветеност на театарот, некои не го сакаа, а имаше и такви кои немаа слух за неговиот неизмерен уметнички оптимизам во времето во кое театарот, а и не само тој, многу почна да се растура и да пропаѓа пред налетот на примитивизмот, произволноста, невкусот и незнаењето, претворајќи се во новокомпонирана естрадна приредба.

По студиите по режија, во еден период бевте во САД на постдипломски студии по театарската режија. Што за вас претставуваа тие години поминати во САД? Кои театарски појави и луѓе ги одделувате од тој студиски престој?

— Како и повеќето Европјани, првата средба со Америка прво беше шок, а потоа едно сосем ново и провокативно откровение. Америка секогаш е нешто друго од она што ние мислиме за неа и како ја замислуваме и многу често им избегнува на обидите за нејзино дефинирање.

— Пред сè, сметам дека најзначајни се искуствата во тоа што престојот и студиите ги разбија илузиите за пријатниот уметнички живот и самозадоволството што нам Словените ни се посебно својствени. Кај нас човек ќе напише една книга и целиот живот е писател, ќе режира една претстава и целиот живот е режисер. Во американскиот театар секојдневното докажување и борбата за повторна и повторна афирмација се императив на живот и на творењето. Мене таму секојдневно ми се разбиваше погрешната слика за тоа што е американскиот театар и американската култура која со години ни е сервирана преку комерцијалните холивудски филмови и преку општото место на театарот што го знаеме како Бродвеј. Онаа Америка што јас ја запознав и која несебично се отвори пред мене веќе не беше ретуширана слика на филмската и театарската индустрија. Тоа беше еден богат уметнички свет што творечки и истражувачки се занимаваше со својот театар и филм, свет што се обидуваше поинаку да мисли, свет што во театарот и на филмот ги бараше одговорите на прашањата за својата егзистенција, ја бараше смислата на својот живот, свет што во своето преиспитување на театарот повторно и повторно централното место го определуваше со вредностите на поединецот и на неговата хумана димензија.

— Така, пред мене се отворија истражувачките потфати на Ричард Шекнер кој упорно ги бараше можностите и функциите на театарскиот простор и учеството на публиката во претставата, потоа Ричард Фореман и неговиот автобиографски театар полн со некоја необјаснлива визуелна убавина, експериментите со Бекет, Ли Броер и многу други. Посебно место во сето тоа заземаат Џо Чајкин — една од најсензибилните личности што ги запознав, исклучително талентиран, невообичаен режисер и актер, и секако мојот професор Карл Вебер кој со сестраноста и големата ерудиција ми ја потврдуваше темелноста на европската школа и кој дефинитивно и неповратно ме доведе до Брехт.

— Секако тука беа и некои прекрасни филмови што ние овде можеби никогаш нема да ги видиме затоа што никој нема да се сети да ги увезе поради нивната некомерцијалност, какви што се „Pull my Daisy" со Ален Гинсберг, потоа „Срца и разуми", сурова документарна сага за бесмисленоста на американското ангажирање во Виетнамската војна, или целиот опус на еден посебно храбар и чуден филмаџија каков што е Емил де Антонио.

Неодамна ја одбранивте магистерската теза „Револуционерниот театар на Војдан Чернодрински"!

— Војдан Чернодрински и неговиот театар „Скрб и утеха" се клучното место на театарската уметност во Македонија, но ние во Македонија, а и воопшто во Југославија, многу малку ја познаваме неговата работа. Врз основа на веќе откриените и релативно систематизираните историски материјали за него и неговиот театар што тој го формираше и водеше меѓу 1894 и 1904 година, врз основа на неговите драмски дела и врз основа на нашите веќе освоени искуства за театарот на дваесеттиот век, јас се обидов да ги реконструирам неговите претстави и да ја дефинирам функцијата на неговиот театар во дадените историско-политички услови. Сакав да испитам како функционира театарот во однос на општествено-револуционерните настани, значи во однос на бугарската буржоаска власт која се трудеше да ги стави своите раце на македонската кауза, потоа каков е односот со организираното револуционерно движење, раководено од ВМРО, како тој делува во однос на македонската емиграција во Софија воопшто и онаа наклонета на револуционерното движење и онаа предавничката, и секако каков е неговиот театар во однос на самиот театар и на неговите дострели... Мене лично ми е најдраго сознанието дека неговиот револуционерен ангажман бил толку многу преплетен со ликовите што ги играл на сцената што мошне често не се знаело кој зборува од сцената — некој негов лик што го играше или самиот Чернодрински. Исто така, значајно е и откритието дека тој со својата театарска интуиција во своте пиеси и претстави ги покажа големата моќ на сценската игра, општествената функција на театарот и нејзината политичка природа, карактеристика што во текот на овој век ќе го избори своето доминантно место во светскиот театар.

Во вашата досегашна работа главно сте свртени спрема современата домашна и американска драматургија. Може ли во таа работа да се говори за вашето режисерско проседе? Која е доминантната карактеристика на вашата режија?

— Не сум сигурен дека можам точно да одговорам на ова прашање... Принципиелно мислам дека режисерот целиот свој живот... режира една своја претстава. Режијата е и начин на мислење и на живеење, па затоа сосем сигурно дека низ мојата режија се провлекуваат некои идеи, теми, начин на искажување на немир, страв, љубов, смрт што како танка црвена нишка ја поврзуваат мојата режисерска работа.

— Сметам, дека, покрај сè, најдоминантно и верувам најзабележливо во сето она што досега го направив, е самиот театар. Таа свест за театарот е обид претставата да се театрализира, да се укаже на театарот како на факт или на некој поинаков начин да се формулира театарот како состојба. Светот сфатен како театар или vice versa — театарот сфатен како свет. Тоа е онаа потсвесна тенденција и идеја дека театарот е претстава на секогаш една сопствена автентична реалност, дека театарот е мојата слобода.

Работевте на неколку јазици. Освен на македонскиот, работевте на српскохрватскиот, турскиот, англискиот и сега на италијанскиот. Какви проблеми режисерот сретнува во режијата на други јазици?

— Мислам дека не правам разлика во режија на друг јазик. Проблемите што се најавуваат се исти, творечки проблеми, како и во режијата на мајчин јазик. Меѓутоа, постои една друга убавина, а тоа е средбата со новото. Откривањето на една нова култура, на нов свет што се реализира низ јазикот.

На трибината на Стериното позорје (1986) посветена на темата „Современата југословенска театарска режија" го поднесовте соопштението: „Режија — poiesis".

— Многу често, додека бев во Америка, наидував на книги во кои, по рецептот „направи сам", се даваат инструкции **како се режира,** но многу ретко наоѓав одговори, теоретски систематизирани, на прашањето **што е режија.**. Најчесто, во подобрите книги и при средбите со умни луѓе наоѓав само тези и рефлексии на тоа прашање... Оттука веројатно и толкав број различни одговори на поставеното прашање **што е режија.** Обидувајќи се за себе да најдам одговор, режијата ја формулирав како естетичка категорија poiesis. Режијата и е поезија. Таа не е техника, занает, имитирање, ниту спонтана игра, место за реализирање на сетилата. Режијата за мене е креација, централна, посредувачка позиција, место на кое се сретнуваат идеите и сетилата и каде меѓусебно се укинуваат, овозможувајќи создавање на еден автентичен уметнички

чин, што се остварува како убаво. Режијата е крвотек на театарот. Режијата — тоа е суштината на театарот. Режија — poiesis, онака како јас ја сфаќам, и резултатите настануваат апсолутно надвор од некакви закони и правила, бидејќи: „Poiesis е слобода и можност на генијот и талентот што не можат да се научат". Тоа е дејствениот, творечки принцип praxis.

Што е предмет на драмската режија и која е основната уметничка задача на режисерот во создавањето на претстава?

— Ако земеме дека станува збор за режија на драмски текст, тогаш автоматски и режијата ја сведуваме на нешто што таа не е. На имитирање, на миметички чин, на еманација на литературата, како што многу често била дефинирана во историјата на театарот, на techne...Кога станува збор за создавање, креирање, значи за режија на претстава, тогаш тоа е нешто сосем друго. Претставата не е исто што и драмскиот текст. За да режира театарска претстава, автентичен уметнички чин, на режисерот или на неговиот главен медиум — актерот, не им е секогаш потребен само драмски текст. Во многу случаи тој воопшто не е потребен. Потребни се, пред сè, простор и време во кои звуците, движењата, боите на светлината и темницата ќе бидат користени од режисерот и актерите слободно без ограничувања. Тој свет, театарски, уметнички чин никого и ништо нема да имитира, туку ќе биде резултат на нивната слобода и фантазија и можностите на нивната надареност, нивниот талент, не да **прикажат,** туку да **искажат** свои сништа, свои стравови, сомневања, немири, љубови, радости, таги; да го искажат својот однос спрема ерос и **танатос,** да го искажат своето чувство на **хаос** и **светот** во кој живеат.

Во каков се однос режиите на драма, опера, филм, РТВ итн.?

— Ако зборуваме во контекстот на режијата како креација, како суштина, како творечки принципи, како крвотек во театарското или филмско дело, тогаш сосем нормално битни разлики нема. Гледате, намерно не ја споменав операта од проста причина што и таа е театарски жанр, како што се мјузиклот или балетот. Тежиштето кај нив е ставено на друг сегмент. Во операта, тоа е музиката, во балетот секако музика-звук и движење на човековото тело во времето и просторот. Значи, изразните средства што режисерот и актерот-оперскиот пејач или балетскиот играч ги користат за да се искажат себе, се понасочени...

— Да се присетиме само што создаде Бергман на филмот или во театарот, или во операта, па Ејзенштејн, Франко Зефирели, Орсон Велс, па Оливие, Брук и Вајда... или кај нас Боро Драшковиќ. Зар театарот од крајот на веков не е сè повеќе симбиоза или единство, целосна креација каде подеднакво место имаат и актерскиот израз и балетот и операта, и телевизијата и филмот и сценографијата и сите оние други ситници што прават една театарска претстава.

Дали е можна една општа наука за режијата како естетика на интегрална режија?

— Ми се чини дека дел од одговорот е веќе формулиран на извесен начин при разгледувањето на режијата како естетичка категорија poiesis и во некои аспекти што произлегуваат од искуствата на интердисциплинарната режија. Ако така размислуваме, многу е веројатно дека е можна една таква општа наука за режијата. Меѓутоа, не би сакал да попаднеме во стапица... Јас не верувам дека во уметноста можат да се пропишат било какви правила, зашто самата уметност — режијата, сликарството, музиката се тие кои ги уриваат правилата и воспоставуваат нови правила за повторно да ги уриваат, или наука за режијата која ќе ги открива, толкува и формулира општите прашања за суштината на режијата, за нејзината природа, за нејзиното **што?**... Мислам дека треба со тоа да се позанимаваме, но таквите научни истражувања се, не само кај нас туку и во светот, многу ретки.

Постои ли режија и игра во секојдневниот живот и на кој начин тие како такви се еманираат?

— За време на студиите во Њујорк слушав еден прекрасен предмет што се викаше **Историја на физичкиот театар,**а го предаваше Брукс Мек Намара. Тоа беше една несекојдневна историја на театарот, согледана, пред сè, низ физичките простори каде сè се одигрувал театар. Изучував е театар во круг, на улица, на плоштади, во благороднички салони, во цркви, во арени итн. За потребите на тие предавања, јас напишав импресионистички есеј и зборував за првомајска парада како театарска претстава. Сето ова секако го наведувам затоа што сметам дека тоа може во исто време да биде и добар пример, иако не типичен, на театар: режија и актерска игра во секојдневниот живот. Секако, целата првомајска поворка, тој ритуал на оптимизам и радост со остварените успеси и победи е театарски чин par excellence што го изведуваат работници, спортисти, ученици, земјоделци, војници, а го следи една неизмерно долга колона посматрачи наредени по тротоарите од обете страни на улицата. Но, прашање е сега кој е режисер на тој голем театар. Режисерот, иако е отелотворен во некоја личност, не ни е секогаш познат, затоа што вистинската личност, вистинскиот творец на тој голем театар во секојдневниот живот е власта која ја спроведува својата определена политика. Ова не е ништо ново. Ако се загледаме во минатото, во прапочетоците на театарот што секогаш бил општествен чин, во центарот на социјалните збиднувања, ќе видиме дека и ритуалните игри, во кои врачот е првиот режисер, иницијатор на обредите и главниот творец на играта, го воспоставуваат истиот тој однос — власта и нејзината политика да се остваруваат како режија.

Како режисерот ги совладува уметничките, техничките и естетските процеси во режијата на театарската претстава (подготовки, текст, актерска игра, простор, време, звук, светлина, гледач)?

— Многу често и денес се сеќавам на некои рефлексии на мојот професор Беловиќ. Тој умееше да каже: „Тоа ви е како процес на бременост. Жената забременува и потоа девет месеци го носи својот плод, го негува, чува и потоа го раѓа. Ако процесот на бременоста е добар, тогаш нема страв за породувањето... тоа е исто така и со создавање на претставата". Во еден широко определен простор, можни се различни комбинации. Затоа секогаш тоа е нешто ново и од почеток. **Подготовки:** тие се сигурно најзначајната фаза во создавањето на претставата. Без добра подготовка нема претстава. Ако режисерот дојде неподготвен и ако не знае што работи, тоа актерите и соработниците секогаш го откриваат. (Тука ја исклучувам можноста на манипулација што е многу присутна кај нас кога актерите во својата немоќ, неспособност да одговорат на барањата на режисерот, создаваат вештачка атмосфера на конфликти и го прогласуваат режисерот за неспособен). **Средба со предлошката на претставата:** подготовките секогаш почнуваат со првата средба со предлошката на претставата и траат различно, а таа може да биде драмски текст, песна, музичка партитура, документ итн. Таа е првата провокација за претставата. **Себеоткривање и себепронаоѓање во предлошката:**во неа секогаш откривам нови вистини или вечни вистини но нивната материја ми овозможува во неа да проектирам своја вистина, да проблематизирам и да отворам прашања на своите светови и сништа, да актуелизирам прашања на времето и просторот во кои живеам. **Драматургија на проектот:** бидејќи секоја режија е една определена драматургија, неопходен е и конкретен процес во таа смисла. **Глобална материјализација на претставата:** формулирањето на просторот на претставата или поконкретно кажано на сценската игра веројатно е централно прашање на претставата. Неговото решение е воспоставување на хоризонтот на претставата. Слично е и со костимот. Тој визуелно го обликува и определува ликот и карактерот во просторот /време. **Истражување и подготовка на материјалот:**овој паралелен процес се однесува и на материјалот (филозофски, историски, социјален) што е во врска со создавањето на претставата и на материјалот што е потребен за работа со актерите. **Создавање на можни решенија:** во фазата на подготовките многу често се можни решенија на одделни сцени, состојби, што потоа во процесот на работата со актерите доживуваат практична проверка. Многу од нив се развиваат и фиксираат, а многу отпаѓаат. **Поделба на улогите:** поделбата не трпи никакви компромиси и таа мора максимално да ја одразува потребата на претставата. Во југословенската практика, меѓутоа, многу примери ни говорат дека тоа не е секогаш така. **Текст:** текстот секогаш играл голема улога во театарот. Јас, меѓутоа, никогаш не сум му придавал доминантно значење. Тој секогаш бил само предизвик, предлошка за еден поцелостен процес што се наречува создавање на претстава. Секогаш имав кон него слободен и критички однос. Го почитував толку колку го овозможуваше искажувањето на мојата вистина, колку го овозможуваше реализирањето на мојот свет, мојот сон. Во тоа име дозволени се сите драматуршки постапки во однос на текстот. Претставата трае како пеперутката, една ноќ или еден ден... Индикативно е дека во југословенскиот театар владее идолопоклонски однос спрема текстот. Никогаш не го имам слушнато прашањето **која претстава** предлагате да режирате туку секаде сите прашуваат **кој текст** предлагате да работите. **Актерска игра:** на работата со актерите и на актерската игра

им посветувам веројатно најголемо внимание. Актерот е алфа и омега на театарот. Во театарот може сè да ретардира, да исчезне, но актерот секогаш ќе остане. Во работата со актерите поаѓам секогаш од нив, од нивните изразни можности, интелектуални и психофизички, и се обидувам со стрплива работа по разни патишта од нив да создадам соработници, истомисленици, заговорници во создавањето на претставата и да им овозможам да се отворат и подадат, да се дадат без остаток. Актерот е потенцијален режисер и спротивно. Односот актер и режисер е „еротски" однос. Тоа е и однос на ерос и танатос. Актерите во својата љубовна екстаза умираат во режијата и спротивно. **Простор/време:** за просторот секогаш мислам како за метафора на светот и секогаш поаѓам од него. Во него се одвива сценската игра, тој овозможува во дадено време да се случи театарска претстава. Кога го наоѓам просторот, кога го откривам, кога го решавам, кога се определувам за него, кога можам да се вселам, да го освојам, тогаш знам дека сигурно тоа е мој простор на претставата-свет. Потоа претставата може да се создава. **Публика:** таа е едната страна на театарот **јинг** и **јанг,** секогаш која, но без неа нема театар. Таа е ако не сè, тогаш речиси сè во театарот. На неа ѝ се наменети исказот, исповедта, вистината, светот на претставата, актерската игра и режијата. Секогаш треба да ѝ се посветува огромно внимание. Не треба да се потценува, а ни да се преценува. Било какво додворување, подлизурување или кокетирање со неа се погубени за театарот.

Што е најважно во режијата според вашето искуство?

— Сè е важно. Во режијата нема неважни нешта.

Каква е положбата на режисерот и режијата во театарот денес кај нас?

— Театарот никогаш не бил можен надвор од општествениот контекст, тој секогаш бил во центарот на општествените збиднувања и движења. Особено во време на кризи, тој во најизострен вид ги искажувал, откривал нерешените прашања на општеството. Секако, заедно со театарот таа судбина ја дели и режијата како суштина на театарот. Тоа е посебно воочливо во овој век кога режијата со повторното откривање на театарот повторно се откри и себе и се избори за своето вистинско место во театарот. Затоа кога говориме за одделни театарски естетски движења, секогаш ги поврзуваме со име на режисерот и велиме театар на Станиславски, Гротескен театар на Меерхолд, Физички театар на Гротовски, Ритуален театар на Барба, Политички театар на Пискатор или Епски театар на Брехт, Театар на бунтот на Ливинговците итн.... Во ЈПД имаме време на Мата Милошевиќ, Бојан Ступица, подоцна на Мирослав Беловиќ. Во Загреб тоа беше Гавела итн. Тие беа оние кои ги определуваа стилот и профилот на театарот. Ситуацијата во последнава деценија драстично се менува. Режисерот е сè помалку врзан за еден театар. Во неговата бласфемична изјава дека ја избрал слободата, се скрива горчливата вистина дека тој, всушност, е исфрлен од театарот од страна на театарската бирократија... Како пример, ќе наведам дека во девет професионални театарски ансамбли во Македонија е вработен само еден режисер. Слична е состојбата и во Србија, БиХ, а веројатно и на други места. Меѓутоа, и покрај овие темни бои, режијата сепак има свое доминантно место во театарот кај нас. Присутната експлозија на театарот во текот на последната деценија, високите креативни квалитети и дострели, сепак најмногу ѝ должат на режијата.

Каде оди драмската режија сега и овде?

— Театарот и режијата секогаш биле непредвидливи. Ниедно пророштво во врска со нив не се остварило. Колкупати досега ги закопуваа театарот и режијата, а тие секогаш излегуваа попредизвикувачки и поинакви... На една страна гледаме сè поголемо враќање на театарот кон литературата, драмскиот текст, што секако по искуството со радикалниот театар доживеа една драгоцена трансформација и донесе скриено богатство. Сите нови текстови на американската драма на С. Шепард, Д. Мемет, О. Кифи, Марија Ирена Форнес, а и на нашите автори какви што се Јовановиќ, Ковачевиќ, Стефановски зборуваат во прилог на тоа. Од друга страна, паралелно тече еден радикален процес на нелитературен, визуелен театар што во себе го вклучува телото на актерот, неговите пластични можности, танцот, музиката, визуелните медиуми, што ги истражува крајните граници на можностите на театарот. Каде овие две сосем спротивни видувања на театарот ќе го одведат театарот во целина, не можам да предвидам. Но, драга ми е таа различност. И она што ќе се појави и искристализира, ќе биде нешто различно. Да го сочекаме тоа и да имаме трпение и разбирање за она што ќе дојде.

ТЕАТРОГРАФИЈАТА на режисерот Наум Пановски:

1. Паул Зиндел: „Дејство на гама зраците врз сенишните невести", Драмски театар-Скопје, 30.5.1973 (дипломска претстава);
2. М. Беловиќ — С. Пешиќ: „Легенда за Бошко Буха", Драмски театар — Скопје, 15.1.1974;
3. А.Б.Рузанте: „Рузанте се враќа од војна" Њујоршки универзитет, Школа на уметности, 1975;
4. В. Саројан: „Ej, вие надвор", Њујоршки универзитет, Школа на уметности, 1976;
5. Е.Бентли-Н. Пановски: „Брехт пред Комитетот за антиамериканска дејност", Македонски народен театар, 1977;
6. М. Евреинов: „Веселата смрт", Драмски театар-Скопје, 1978;
7. Џ. Милер: „Сезона на шампионите", НТ Битола, 1979;
8. И. Биљур: „Мемет", ТН Турска драма — Скопје, 1982;
9. К. Чашуле: „Црнила", НТ Штип, 1983;
10. Ѓ.Сталев: „Расколникот од Хетиим", НТ Штип, 1983;
11. Г. Стефановски: „Хах-фај", НТ Куманово, 1983;
12. И. Брешан: „Анера", Казалиште „Марин Држиќ" — Дубровник, 1984
13. Х. Мерџан: „Мост на честа", ТН Турска драма-Скопје, 1984;
14. Ш. Неби: „Рашела", ТН Турска драма, 1985;
15. Б. Димитров: „Глогов џбун", Македонски народен театар-Скопје 1985;
16. Н. Прокиќ: „Метастабилен Граал", НП на Босанска Краина--Бања Лука, 1986;
17. Д. Зајц: „Воранц", НК „Иван Зајц" Италијанска драма-Риека, 1987.

Телевизиски режии (во РТВ Скопје Пановски беше во редовен работен однос од 1973 до 1986): „Деца" — документарен филм, „Светот на Вангел Наумовски", „Тапан", „Човекот кој умре пеејќи ја вистината", „Режијата на Мата Милошевиќ", „По наши патеки" (12 епизоди) и околу 300 ТВ-емисии и различни програми.

Превод од српскохрватски: С.М.

„АИДА" НА ВИСТИНСКОТО МЕСТО

Во величествениот амбиент на египетскиот храм во Луксор на 2 мај 1987 година, **„Аида"** од **Џузепе Верди** првпат е изведена во оригинален амбиент. Под диригентство на **Донато Ренцети** и во режија на **Ренцо Џакјери,** главните улоги ги пееле прославениот прв тенор на денешнината **Пласидо Доминго** (Радамес), сопранот **Мариа Кјара** (Аида) и мецосопранот **Флоренца Косото** (Амнерис). Кореограф е **Денис Вејн,** а архитект Ханс Кребиц.

Со оглед на тоа што по премиерата се прикажани уште десет претстави, се смета дека оваа **„Аида" ја виделе околу 30 илјади посетители од целиот свет, кои за влезниците плаќале од 350 до 750 долари.**

Четириесет години со Операта на МНТ

Славко МАРИНКОВИЌ

„Културниот живот во нашата народна република ќе се обогати со еден крупен настан: на 9 мај ќе се изведе нашата прва оперна претстава 'Кавалерија Рустикана' по музика од познатиот композитор Пиетро Маскања со либрето од истотака познатиот Џовани Верге", пишуваше „Нова Македонија" неколку дена пред македонската премиера на оваа опера, најавувајќи го раѓањето на Операта на Македонскиот народен театар.

Во истиот текст понатаму стои:

„Првата оперна претстава на наша сцена е нов доказ за нашиот брз и успешен културен развиток. Уште еден доказ дека ги користиме наполно богатите можности што ни се осигурани од новиот и заеднички живот во нова Југославија — и дека покрај објективните мачнотии — последици од мрачното минато — одиме напред и напред — за целосно културно-просветно издигнување на нашиот народ... И бесспорно е дека најголеми заслуги има Друштвото на музичарите на Н.Р. Македонија, кое што ја зеде во првомајското натпреварување покрај останатите и обврската да ја спреми и изведе во мај првата опера во Скопје".

■ Операта на Пјетро Маскањи **„Кавалерија рустикана"** или „Селска чест" беше изведена точно на 9 мај 1947 година под диригентство на **Тодор Скаловски,** во режија на **Бранко Поморишац** од Белград. Корепетитор беше **Лилјана Костиќ-Топалоска,** а хор-мајстори **Петре Богданов-Кочко, Стефан Гајдов** и диригентот. Инспициент беше С. Гајдов, а суфлер **Живко Фирфов.** Во придружба на **Симфониското радио оркестар, Радио** и **Студентскиот хор,** улогите ги пееја **Елисавета Савченко (Сантуца), Милка Гушевска (Лола), Петре Богданов-Кочко (Туриду), Стефан Русјаков (Алфио)** и **Ганка Атанасова-Марковиќ (Лучија).**

За тие почетоци на Операта на МНТ нејзиниот прв директор **ТОДОР СКАЛОВСКИ** се потсетува:

— Се определивме за оперската едночинка „Кавалерија рустикана". Тој избор, пред сè, беше плод на тогашните состојби во нашите пејачки редови. Премиерата беше на 9 мај — Денот на победата! Премиера на прва оперска претстава на македонски јазик! ... Успехот беше фантастичен, работата — ударничка! Со месеци не можеше да се дојде до билети, цело Скопје ги свиркаше или ги пееше мелодиите од „Кавалерија рустикана", а на секоја претстава беа делегати од сите краеви на Македонија!

— Тој невиден успех беше огромен стимул за вториот оперски чекор — „Паљачи". Со ист ентузијазам, речиси дење-ноќе, се ангажиравме во освојувањето на „Паљачи". Беа ангажирани нови пејачи: **Зина Креља, Марија Томц, Фанка Икономова, Јован Курсула.** Хорот го дополнивме со нови пејачи од Штип, Тетово, Битола, некои од нив подоцна станаа и добри солисти — **Благоја Петров Караѓуле, Методија Илиевски-Креола** и други... Премиерата беше во февруари 1948 година. Во тогашната екипа настапија, под мое диригентство: Неда — Фанка Икономова (алтернации: Зина Креља и Марија Томц), Канио — **Петре Богданов Кочко,** Арлекин — **Томче Грнчаровски,** Тонио — Јован Курсула. Режијата беше на Хинко Лесковшек, а сценографијата на Василие Поповиќ Цицо... Пред тоа, на 1 ноември 1947 година бев назначен како директор и диригент на Операта на МНТ. Генерал без војска! Војската се собра со декрет од 1.1.1948 година и станавме — О П Е Р А !

Не долго по премиерата на „Паљачи", новооснованата Опера на МНТ ја подготви и својата прва целовечерна оперска претстава со „Тоска" од Џакомо Пучини на 18 јуни 1948 година. Тука веќе, во улога на режисер, се појавува **Ловро Матачиќ,** а во насловната рола **Данка Фирфова.**

Истата година оперскиот ансамбл веќе професионално, планирано и организирано, плус и натаму со ентузијазам и огромна енергија, со уметничка возбуда, подготви уште две премиери. „Орфеј" од Кристоф Вилибалд Глук беше премиерно изведен на 2 јули, со **Ана Липша--Тофовиќ** во насловната улога, а „Травијата" на 29 ноември. Желбата за освојување на нов репертоар, во следната година на сцената ги донесе „Грабнувањето од сарајот" (диригент Ловро Матачиќ) од Волфганг Амадеус Моцарт, и „Продадена невеста" (диригент **Трајко Прокопиев)** од Беджих Сметана.

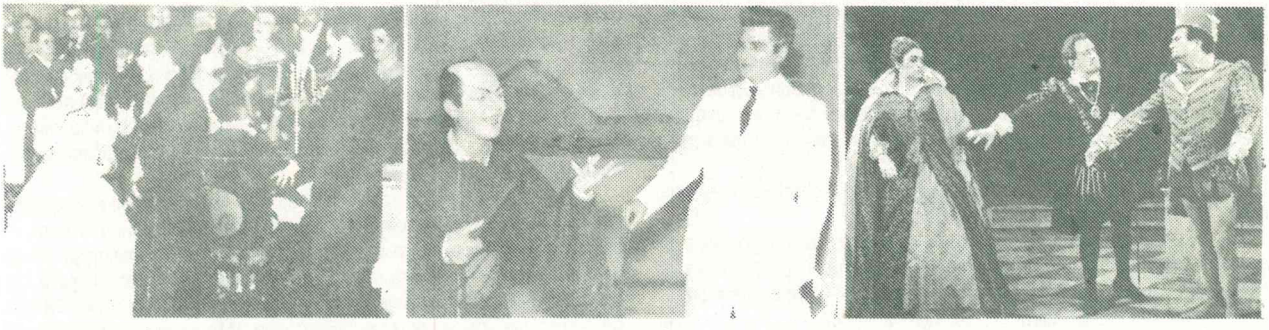
Четиринаесет месеци во 1951 и 1952 година директор на Операта беше **СТЕФАН ГАЈДОВ.** Во своите сеќавања кажува:

— Бевме мошне радосни од успехот што го постигнавме, изведувајќи ја операта „Кавалерија рустикана", а особено јас којшто имав толку значајни задачи. Во текот на истата година оваа опера ја изведовме 17 пати речиси со несмален успех. Иако кратко, за мене беше мошне значајно моето раководење со Операта на МНТ во текот на 1951-/52 година. Во тоа време имавме многу проблеми во работењето: недостиг на музички кадри, особено музичари за оперскиот оркестар, реквизити, сценска техника и други проблеми. Сепак, успеавме за само 14 месеци да дадеме шест премиери.

Станува збор за првите изведби кај нас на Моцартовата „Волшебна флејта", Вердиевиот „Трубадур", на „Таен брак" од Чимароза и „Никола Шубиќ-Зрински" од Зајц, како и на два балета.

За правилно насочување на работата, за репертоарската ориентација и програмска организација, во Операта тогаш беше формиран Совет (според мислењето на Гајдов, веројатно прв во земјата) во чиј состав влегоа, покрај директорот Гајдов, уште Трајко Прокопиев, Кирил Спировски, Ловро Матачиќ и Виктор Шафранек. Меѓу другото, Советот ги планираше и гостувањата, па во таа сезона на нашата сцена гостуваа Маријана Радев, Никола Цвеиќ, Рудолф Францл, Само Хубад... и целиот ансамбл на Љубљанската опера со „Луиза" од Шарпантје, „Деветтиот брат" од Швара и балетот „Дон Кихот".

Во наредниот период, Операта на МНТ го збогатува својот репертоар со за нашата сцена нови дела на Џузепе Верди („Риголето", „Аида"), Жорж Бизе („Кармен"), Пјотр Чајковски („Евгениј Онегин"), Жил Масне („Вертер"), Џакомо Пучини („Мадам Батерфлај") и Џоакино Росини („Севилскиот бербер"). Во 1953 година (29 ноември) е прикажана уште една домашна опера — „Ерo од оној свет" на Јаков Готовац.



Зина Креља и Томче Грнчаровски во „Травијата"; Јордан Тодоровски и Благој Петров-Караѓуле во „Мадам Батерфлај"; Милка Ефтимова, Марио Ѓуранец и Енцо Серини во „Дон Карлос"

Георги Божиков и Миомир Тасиќ во „Кнез Игор"; Анастасија Димитрова и Благоја Николовски во „Продадена невеста"; Анастазија Низамова-Мухиќ и Паулос Раптис во „Севилскиот бербер"

Се јавуваат и нови диригентски имиња какви што се **Кирил Спировски, Ладислав Перлдик и Даворин Жупанич,** а меѓу новите гласови е **Васка Биџова-Гајдова,** која задно со Фирфова, Липша-Тофовиќ и Креља во тие први години го носи репертоарот, а долги години потоа тие остануваат столбови на Операта.

■ На 24 мај 1954 година се случи ново славје на оперската сцена: праизведба имаше **првата македонска опера.** Наслов: **„Гоце",** автор: **Кирил Македонски,** диригент: Тодор Скаловски, режисер Петре Прличко, во улогите: Данчо Митровски, Зина Креља, Калина Милошевска и други.

Во репертоарот на Операта, во почетните педесетти години се вклучуваат **Павлина Апостолова, Станко Липша, Коста Шуваковиќ, Димитар Мариновски, Енцо Серини, Марија Мирчов-Скаловска, Гога Трајанов, Славка Михајлова и Јордан Тодоровски** кои овозможуваат натамошно збогатување на изведбите, подобрување на општото изведувачко ниво и приопштување на нови дела од светската оперска литература на нашата млада сцена.

Во сезоната 1956/57 директор на Операта беше композиторот **ВЛАСТИМИР НИКОЛОВСКИ.** Тој се сеќава:

— Во таа 1956/57 сезона во Операта делуваше одличниот диригент Ино Перишиќ, стравотен, жесток работник, како и Даворин Жупанич, добар, одличен диригент, но без многу амбиција и енергија за работа... На сцената ги поставивме две одлично примени претстави: „Лилјакот" од Јохан Штраус и „Лебедовото езеро" на Чајковски. Во план беше и премиерата на „Кнез Игор" од Бородин..., но поради несоодветното трошење на финансиските средства за балетот „Игор" отпадна.

Операта за својата бројна публика во тоа време веќе ги нудеше и премиерите на „Бал под маски" од Верди, „Дон Пасквале" и „Лучија ди Ламермур" од Гаетано Доницети, „Манон" од Жил Масне, „Самсон и Далила" од Камиј Сен-Санс и уште една оперета — „Мала Флорами" од Иво Тијардовиќ.

ПЕТРЕ БОГДАНОВ—КОЧКО, директор на Операта од 1957 до 1962 година, по повод дваесетгодишниот јубилеј на Македонскиот народен театар, првата деценија во развојот на Операта ја анализираше во своето подолго кажување објавено 1965 во пригодната публикација. Овде ќе приведеме само некои акценти:

— Се постави проблемот дали ќе одиме на големи оперски и балетски форми кои бараат соодветен вокален, инструментален и играчки апарат и кои се упатени на големи сцени со традиција кон помпезни режии чие оформување бара големи материјални средства, или пак на камерна опера и балетски дивертисмани кои што се лишени од сето тоа, а со својот изведувачки апарат овозможуваат брзо и релативно полесно подготвување и дефинитивно музичко-сценско оформување... Се определивме за компромис.

Зборувајќи за репертоарот, Богданов вака ја елабораше „листата на оперските наслови" на нашата сцена:

— Иако нашата репертоарска и кадровска политика беше во самиот почеток јасна, сепак редоследот на првите оперски и балетски премиери имаше една стилска дивергентност — „Кавалерија рустикана", „Палјачи", „Травијата", „Продадена невеста", „Аида", „Таен брак", „Севилскиот бербер", „Лучија ди Ламермур"... но, Глуковиот „Орфеј" и Моцартовите „Грабнување од сарајот" и „Волшебната флејта" внесоа едно сосема пријатно освежување во музичкото збогатување на нашиот професионално нестабилизиран изведувачки кадар. Тоа како репертоарски потег ја збогати и за иднина ја окуражи нашата основна концепција: професионализирање на оперскиот и балетскиот ансамбл.

Од 1958 до 1962 година оперскиот репертоар се збогатува со десетина нови наслови од „нови" композитори. Првпат се изведуваат опери од Ибер („Анжелика"), Меноти („Медиум"), Фон Флотов („Марта"), Лотка-Калински („Аналфабет"), Прокофјев („Свршувачка во манастир"), Ван Бетовен („Фиделио") и Лехар („Земјата на насмевките"), но не се забораваат ни Верди („Отело"), Моцарт („Свадбата на Фигаро"), како ни Глук, Маскањи и Росини преку обновите на „Орфеј", „Кавалерија рустикана" и „Севилскиот бербер". Тука се уште Амилкаре Понкиели со премиерата на „Џаконда", како и Бенџамин Бритн со младинската опера „Оџачарчето Сејм".

Со изведбите на овие дела диригираат **Фимчо Муратовски, Ангел Шурев, Ванчо Чавдарски** и **Ино Перишиќ,** а нови членови на Операта се вокалните солисти **Никола Гагов, Милка Ефтимова, Драган Шојлев** и **Марио Ѓуранец,** меѓу другите.

Репертоарскиот палн за 1963 година можеше да се реализира само во првата полусезона од јануари до јуни. Тогаш, на 30 март, Операта го збогати својот репертоар со уште едно дело на Џузепе Верди — „Дон Карлос". До следната премиера — поради земјотресот и условите што ги создаде катастрофата, мораше да се чека февруари 1965 година.

За тоа време зборува **ФИМЧО МУРАТОВСКИ,** вршител на должноста директор на Операта во 1963 и 1964 година.

— Во тој период, во два критични момента, во два наврата бев и вршител на должноста директор на Операта: од 1.8.1963 до 1.9.1964 и од 1.9.1967 до 1.9.1968 година. Како вршител на должноста директор... застанав на чело на Операта во тежок период: непосредно по земјотресот 1963 година. Тогаш се нафатив, заедно со Јован Бошковски и Стоимир Поповски, со една навистина тешка задача: како во новонастанатите услови, кога Театарот остана без покрив, да се запазат ансамблите од растурање и осипување... Тогаш најсилно се виде и се сфати потребата од уметноста и од овој Театар, на поземјотресните дваесетина претстави и концерти и импроовизирани сцени, следени од бројна и воодушевена публика.

— Непосредно по земјотресот отидовме на голема турнеја — траеше 40 дена и дадовме со сите ансамбли претстави во Ниш, Белград, Нови Сад, Осиек, Вуковар, Загреб, Љубљана, Риека и Марибор. Тоа беше несомнено еден начин да се сочува опстанокот на ансамблот, но и можност да се покаже на југословенската јавност дека Скопје и неговите културни институции живеат... Со Операта ги дадовме „Севилскиот бербер", „Дон Карлос" и „Медиум".

Обновувањето на градот по земјотресот не беше ни едноставно ни брзо, но сепак меѓу првите изградени објекти беше театарскиот — навистина монтажен, што овозможи прифатливо нормализирање на работата во Македонскиот народен театар, па со тоа и во Операта. Со „новиот почеток" на работата раководеше **ДРАГОСЛАВ ОРТАКОВ,** директор на Операта од ноември 1964 година. За тој период од работата на оперскиот ансамбл, Ортаков се потсетува во кажувањето објавено во публикацијата „МНТ 1945-1985":

– Во новата монтажна зграда се вселивме кон крајот на 1964 година. Операта настапи (февруари 1965) премиерно со претставата на „Набуко“ од Верди. Во новата зграда започнавме со една нормална активност, со обновени и прилагодени претстави од предземјотресниот период... Претставите течеа, но недостасуваше магија на театралното доживување, онаа магија која во голема мера ја сугерираше предземјотресната зграда. Некако на ова се надоврзува и еден проблем, кој, мислам, сѐ уште трае: осипувањето на публиката. Се распадна јадрото на старата публика, со дисперзијата на градот во приградските населби сосема се сменија животните навики, а нова публика и нови навики немаше. Уште еден битен момент за кризата која настана тогаш во Операта, беше кадровската проблематика: преселувањето на најдобрите поединци од оркестарот на Операта во оркестарот на Филхармонијата, за подобри лични доходи и за апсолутно помал обем на работа.

Без оглед на тие проблеми, оперскиот организам на МНТ ја продолжи својата сценска дејност со неколку нови наслови и со сѐ позачестената појава на обновени премиери. Обновувањата бездруго имаат повеќе оправдувања (секоја генерација диригенти и пејачи – а јасно и публиката, треба да ги има своите Виолети, Риголета, Лучии, Радамеси, Розини, Кармен, Леонори, Аиди, Амнериси и така натаму), но исто така бездруго и скриват недостиг на храброст да се освојува и репертоар што не е „железниот“, а јасно говорат и за уметничките можности на ансамблот и на поединците. Во секој случај, периодот до 1967 година ги донесува, како нови, „Љубовниот напиток“ на Доницети, „Фауст“ на Гуно, „Хофмановите приказни“ на Офенбах, „Плаштот“ на Пучини и една поинаква (осовременета) „Травијата“ на Верди.

■ Тоа е период на појавата на втората македонска опера – **„Пајажина“** од **Тома Прошев** (праизведба на 21 април 1966 година, под диригентската палка на Трајко Прокопиев, режија на Ваисл Ќортошев), процес што се интензивира во годините што следуваа.

Покрај постојните диригенти, во овој период сѐ почесто претставите ги води **Александар Лековски,** а нови пејачки сили се **Георги Божиков, Анастасија Димитрова, Илија Црвенов** и **Благоја Николовски,** кој 1963 својата дебитантска улога – Алмавива – ја подготвуваше на отворено, на фудбалското игралиште во Сарај!

За периодот од 1968 до 1970 година во развојот на Операта зборува **ТОМА ПРОШЕВ**, директор во тоа време:

– Карактеристиките за време на мојот престој во Театарот се состојат во следново: максимално интензивирање на програмската политика во смисла на афирмација на македонското музичко-сценско творештво; поставување на голем број дела од таканаречениот „железен“ репертоар; и кадровската состојба која не беше задоволителна наспроти програмските ориентации на Операта. Затоа, сѐ што беше вредно и значајно од младите кадри дојде во Операта и Балетот при МНТ, и, би рекол, оттогаш почнува растежот, особено на групните тела во Операта, како што е, на пример, хорот... Значаен потег во тоа време претставуваа нашите турнеи во Источна и Западна Европа. Едната беше во Романија (Клуж и Темишвар),а втората во неколку градови на ФР Германија и во Стразбур.

■ На 5 ноември 1968 година праизведба доживува новата македонска опера – **Цар Самуил“** од Кирил Македонски (диригент Фимчо Муратовски), а посебен настан беше обновувањето на „Продадена невеста“ од Беджих Сметана со екипа од Народни дивадло од Прага – диригентот **Олджих Пипек,** режисерот Либуше Чехова и нивни сценографски и костимографски соработници. Пипек потоа остана во нашата земја и до смртта беше диригент во Операта. Премиери беа уште „Норма“ од Белини, „Портретот на Цени“ од Алегра и „Алберт Херинг“ од Бритн.

Следниот период (1971-1975 година) со Операта раководеше поранешниот пејач, а сега режисер **ВАСИЛ ЌОРТОШЕВ**, а за чие име е врзано иницирањето и организирањето на **Мајските оперски вечери,** манифестација по која Операта на МНТ и Скопје се препознатливи во земјата и во странство, зашто со извонреден успех кај публиката и со завидно изведувачко ниво станаа престижна оперска смотра која ни претстави неколку стотини оперски пејачи и диригенти од Југославија и уште дваесетина земји, меѓу кои и врвни имиња на оперската репродуктива.

За раѓањето на Мајските оперски вечери, Ќортошев вели:

– Од 1 јуни 1971 година станав директор на Операта. Првата моја грижа беше да се консолидираат односите и работата во ООЗТ... па за таа цел се донесе петгодишен репертоарски план... Врв на сите тие акции и дејности беше идејата за организирање во Скопје на Мајски оперски вечери. Концепцијата на „Вечерите“ ја разработив уште 1967 година. Кога станав директор на Операта и Балетот на МНТ, а веќе се зборуваше за скромно одбележување на 25-годишнината од основањето на Операта, најдов за сходно идејата да ја лансирам повторно. Наспроти некои отпори, почна организацијата на МОВ на мошне одговорно ниво... Првите Мајски оперски вечери почнаа на 9 мај 1972 година и се одржаа во Универзалната сала. Таа година, па сѐ до 1975 , учествуваа претставници на оперските куќи од Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Нови Сад и нашиот ансамбл, а од странство доаѓаа солисти и диригенти од повеќе балкански и други европски земји. Напоредно со МОВ, се одржуваше и Средбата на младите оперски надежи „Томче Грнчаровски“. Условот беше чисто олимписки – да се учествува.

Во тие години, на сцената беа поставени уште три нови опери од македонски композитори. **„Малиот принц“** од Тома Прошев ја имаше првата претстава на 15 април 1971 година, **„Разделба“** од Трајко Прокопиев на 17 ноември истата година и **„Илинден“** од Кирил Македонски (негова трета и последна опера) на 28 ноември 1973 година . Напоредно со нив, ги приопштивме првпат и делата на Персл („Дидона и Енеј“), Моцарт („Така прават сите жени“), Дворжак („Русалка“), Траилеску („Мачор во чизми“) и Бородин („Кнез Игор“).

Значајно засилување доби и вокалниот солистички состав на Операта со доаѓањето на **Миомир Тасиќ, Анастазија Низамова-Мухиќ** и **Лилјана Зенделска,** а меѓу диригентите се појави **Томислав Шопов.**

АЛЕКСАНДАР ЛЕКОВСКИ раководеше со Операта на МНТ од 1975 до 1977 година. За своите искуства на оваа функција кажува:

– Се обидував да внесам промени за кои сметав дека се неопходни. Успеав да се намали бројот на претставите од 130 на 105, потоа инсистирав на терминско работење на оркестарот со посебни норми за солисти, концерт-мајстор и „тутисти“, а во име на респект во ангажманот на оркестарските уметници. Исто така, се заложив за навремена поделба и распределба на улогите на вокалните солисти, редослед на алтернации, на премиери, на реприз... што значително ги намали нерво-

Никола Гагов и Славка Михајлова во „Кавалерија рустикана“; Ана Липша-Тофовиќ и Станко Липша во „Самсон и Далила“; диригентот Олджих Пипек и Бисерка Цвеиќ на крајот од „Аида“ на Мајските оперски вечери 1974 година

Тодор Скаловски, Петре Богданов-Кочко, Фимчо Муратовски, Драгослав Ортаков, Тома Прошев и Васил Кортошев

зите пред премиерите и требаше да придонесе наместо ривалство и негирање на вредностите на другиот, кај секого да се негуваат најпозитивните вредности. За жал, некои мои идеи како раководител немаа понатаму можност да се реализираат и тоа беше основната причина што се повлеков пред да ми истече мандатот.

По 1975 година, во Операта на МНТ настапи период на доминација на обновени премиери, па во следните 13 години (значи до денес) беа прикажани само седум нови наслови, вклучувајќи една сценска кантата, една опера за деца и еден ораториум. Заклучно со мај 1987 година, Операта на МНТ во текот на 40 години прикажа **123 премиери** со 56 опери, 4 оперети, 3 младински опери, 1 музичка бурлеска, 1 сценска кантата, 1 ораториум и 1 реквием или вкупно — само — **67 наслови.**

Три нови македонски опери на сцената во МНТ се **„Кузман Капидан"** од Трајко Прокопиев (негова втора и последна опера) на 4 април 1981 година, **„Болен Дојчин"** од Ристо Аврамовски на 18 мај 1983 година во рамките на Мајските оперски вечери, и **„Шеќерна приказна",** од Димитрие Бужаровски на 13 декември 1983 година.

ГЕОРГИ БОЖИКОВ раководеше со Операта од 1977 до 1983 година. Тој тоа време го дели на „битка со разни одбори, комитети, комисии, инженери, стручњаци, сиз-ови, душегрижници, мајтапџии, шикарџии" во врска со довршувањето на новиот театарски објект, и:

— Паралелно со тоа се водеше и втората битка за идниот репертоар. За луѓето што ќе ја понесат оперската дејност на своите рамиња. За таа цел се оформи оперско студио што исфрли низа млади пејачи: **Низамова, Лијаковски, Стевановиќ, Попгеоргиев...** низа хористи. Се оформи најдобар хор во Југославија, од дотогашните 48 члена, порасна на 94. Се комплетира оперскиот оркестар, од поранешните 23 музичари, станаа 50. Се пополни солистичкиот кадар со нови имиња: **Ефтимова, Гугуловски, Раптис...**

Тоа е период од седум години кога на сцената добивме три праизведби на македонски опери, десет обнови и неколку гостувања на групи солисти во Софија, Лоѓ, Анкара, Белград, Загреб и Сараево и на целиот ансамбл во Полска со „Цар Самуил" и „Норма".

До 1982 година речиси сосем („пензионерски") се повлече пионерската вокална гарда. Веќе десетина години на сцената ја нема Зина Креља; Данка Фирфова и Марија Скаловска престанаа да пејат во 1975 година; Станко Липша и Васка Биџова-Гајдова останаа до 1978, Ана Липша до 1980, а Павлина Апостолова и Гога Трајанов до 1982, односно 1983 година. Одамна, од сцената и од животот, заминаа Томчо Грнчаровски, Благој Петров Карагуле, Стефан Русјаков, Методија Илиевски-Креола...

Во 1984 година директор на Операта беше **БЛАГОЈА НИКОЛОВСКИ** и за тоа време премиерно беа обновени „Мадам Батерфлај", „Кармен", „Риголето", „Бал под маски", „Боеми" и „Кнез Игор". Посебно внимание им беше посветено на Мајските оперски вечери, за што Николовски кажува:

— Концепцијата на МОВ... успеавме да ја промениме. Таа промена се состоеше во избор на солисти со проверени и потврдени вредности од различни оперски куќи, а резултатите не изостанаа. Мислам дека многу ќе се погреши ако се продолжи со стариот концепт.

Од 1985 година со ООЗТ Опера раководи **ВЕЉО КОЧИШКИ,** а од оваа година нов уметнички директор е **ТОМА ПРОШЕВ.** Периодот на премиерните обнови во 1985 и 1986 година продолжи со значајното повторно поставување на „Свадбата на Фигаро" по речиси три децении и на „Лучија ди Ламермур" по рамно триесет години.

■ Два настана посебно го свртија вниманието на нашата оперска публика. Имено, на 7 февруари 1986 година Скопје ја доживеа **југословенската премиера** на комичната опера **„Циганскиот барон"** од Јохан Штраус Младиот, како и првата изведба на **Вердиевиот Реквием.** Во оваа година значајни се обновените премиери на „Илинден" и на „Кавалерија рустикана" — „Паљачи" за отворањето на XVI Мајски оперски вечери, односно за првото одбележување на 40-годишнината на Операта на Македонскиот народен театар — со истата претстава со која оваа куќа почна да постои точно на 9 мај 1947 година.

Во овој период, извесен број вокални солисти првпат во кариерата добија можности да толкуваат значајни ликови од оперската литература, па тие настани можат да се сметаат како пресвртни во нивниот натамошен уметнички растеж. Меѓу другите, тоа се **Мира Тасевска — Бунарџиева, Емилија Аврамовска, Лилјана Зенделска, Звезда Дамовска, Бранимир Стевановиќ, Искра Божиновска, Бранка Тодевска, Светлана Донковска** и **Ѓорѓе Колев,** а за посебно одбележување е радосната појава на младиот баритон **Борис Трајанов** кој веќе од сцената ни ги подари Жорж Жермон („Травијата"), Енрико („Лучија ди Ламермур") и Силвио („Паљачи").

ФАКТОГРАФИЈА: Шеесет и седумте наслови за премиерите на нашата оперска сцена од 1947 до крајот на мај 1987 година се:

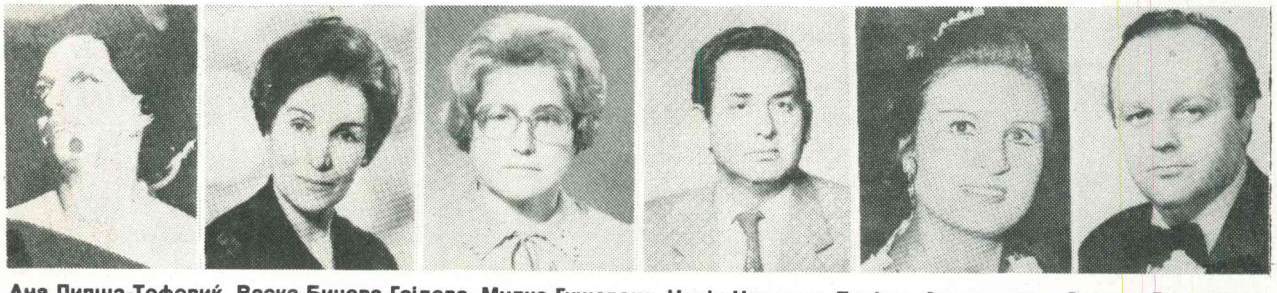
1947 година — 1. „Кавалерија рустикана" (со 4 обнови)

1948 година — 2. „Паљачи" (со 4 обнови), 3. „Тоска" (со 2 обнови), 4. „Орфеј" (со 5 обнови), 5. „Травијата" (со 2 обнови)

1949 година — 6. „Грабнување од сарајот", 7. „Продадена невеста (со 2 обнови)

1950 година — 8. „Боеми" (со 2 обнови)

1951 година — 9. „Кармен" (со 4 обнови), 10. „Волшебната флејта", 11. „Трубадур" (со 3 обнови)



Ана Липша-Тофовиќ, Васка Биџова-Гајдова, Милка Гушевска, Илија Црвенов, Лилјана Зенделска и Симеон Гугуловски

Данка Фирфова (Аида), Димитар Мариновски (Скарпија, „Тоска“) и Павлина Апостолова (Виолета Валери, „Травијата“)

1952 година – 12. „Никола Шубиќ-Зрински“, 13. „Таен брак“, 14. „Риголето“ (со 3 обнови)

1953 година – 15. „Евгениј Онегин“ (со 2 обнови), 16. „Вертер“, 17. „Еро од оној свет“

1954 година – 18. „Севилски бербер“ (со 3 обнови), 19. „Гоце“, 20. „Аида (со 1 обнова), 21. „Мадам Батерфлај“ (со 2 обнови)

1955 година – 22. „Бал под маски“ (со 2 обнови), 23. „Дон Пасквале“

1956 година – 24. „Андре Шение“, 25. „Лучија ди Ламермур“ (со 1 обнова), 26. „Лилјакот“

1957 година – 27. „Манон“, 28. „Самсон и Далила“, 29. „Мала Флорами“

1958 година – 30. „Свадбата на Фигаро“ (со 1 обнова), 31. „Анжелика“, 32. Медиум“, 33. „Отело“

1959 година – 34. „Марта“, 35. „Џоконда“

1960 година – 36. „Аналфабет“

1961 година – 37. „Свршувачката во манастир“, 38. „Оџачарчето Сејм“ (со 2 обнови), 39. „Фиделио“

1962 година – 40. „Земја на насмевките“

1963 година – 41. „Дон Карлос“ (со 1 обнова)

1965 година – 42. „Набуко“ (со 5 обнови), 43. „Хофманови приказни“

1966 година – 44. „Љубовен напиток“, 45. „Плаштот“, 46. „Пајажина“

1967 година – 47. „Фауст“ (со 2 обнови)

1968 година – 48. „Норма“ (со 1 обнова), 49. „Цар Самуил“

1969 година – 50. „Портретот на Џени“

1970 година – 51. „Алберт Херинг“

1971 година – 52. „Малиот принц“, 53. „Дидона и Енеј“, 54. „Разделба“ (со 1 обнова)

1972 година – 55. „Така прават сите жени“, 56. „Русалка“

1973 година – 57. „Мачорот во чизми“, 58. „Илинден“ (со 1 обнова)

1975 година – 59. „Кнез Игор“ (со 1 обнова)

1976 година – 60. „Кармина Бурана“

1981 година – 61. „Слугинката господарка“, 62. „Кузман Капидан“

1983 година – 63. „Болен Дојчин“, 64. „Шеќерна приказна“

1986 година – 65. „Циганскиот барон“, 66. „Похвала Кирилу и Методију“ и 67. Верди: Реквием.

■ На **Мајските оперски вечери** се прикажани 150 оперски постави на 33 различни наслови, од кои 31 од репертоарот на Операта на МНТ, а 2 од комплетниот ансамбл на Театр вјелки од Лоќ, Полска.

МИСЛЕЊЕ НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР ЗА ЗДРУЖУВАЊЕТО НА ТЕАТРИТЕ НА СРМ ВО ЗАЕДНИЦА НА ТЕАТРИ

1. Драмскиот театар, во однос иницијативата за основање на Заедница на театрите на СРМ, смета дека материјалот кој ни е понуден, не ни дава можност за правилно согледување на сите ефекти од ваквото здружување во Заедница на професионални театри во СРМ. Затоа и предлагаме формирање на работна група од театарски луѓе, која ќе ги разгледа ефектите од таквото здружување во заедница на професионални театри од другите републики, и согледувајќи ги сите предности и негативности во нивната досегашна работа, а врз основа на сопствени иницијативи и нови идеи, ќе треба да изработи предлог-материјал за организацијата и работата на идната заедница на професионалните театри во СРМ.

2. За трансформирањето на МНТ и Театарот на народностите во единствена работна организација без ООЗТ во нивните состави, Драмскиот театар смета дека РО МНТ и Театарот на народностите во досегашната пракса имаат искуство и како РО без ООЗТ и како РО со ООЗТ. Согледувајќи ги ефектите од двата вида на здружување тие можат самите да се одлучат за оној облик кој е пофункционален и порационален.

3. Основањето единствена РО за сценска техника во СРМ без ОЗТ во нејзиниот состав.

Имајќи го искуството на повеќето социјалистички земји (СССР, Бугарија, Романија, Чехословачка, Унгарија) во кои ваквиот модел на здружување на техника се покажа нерационален и многу скап, и овие земји веќе го напуштаат овој модел на организација на сценска техника. Поучени од едно вакво искуство што досега во Југославија ваков предлог не е никаде прифатен или реализиран, а бидејќи не ни е понуден никаков конкретен предлог за евентуална рационализација на средствата што досега ги трошеле театрите поединечно, не сметаме дека ќе се подобри квалитетот и опремеността на претставите и дека со тоа ќе се обезбеди максимална рационализација за изготвување и користење на реквизити и костими со значителни заштеди во користење на средствата.

Петре Прличко и неговите 80 години

(Беседа на **Иван Ивановски** пред почетокот на претставата „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ на сцената во Старата зграда на МНТ, одржана на 12 март 1987 година по повод 80-от роденден на Петре Прличко)

„Добра вечер, драги гледачи и почитувачи на големата актерска уметност на доајенот на македонската и југословенската глума — Петре Прличко.

Уште веднаш би сакал да истакнам дека сум почестен и дека ми прави големо задоволство што ми е укажана можноста по повод утрешниот 80-ти роденден на Прличко — 13 март, да говорам за делото и животот на вечерашниов наш славеник и за неговата знаменита улога на околискиот капетан Еротие Пантиќ во Нушиќевата комедија „Сомнително лице“, што ќе ја проследиме оваа вечер, макар што сум свесен дека за Перица не може никој повеќе и посилно да каже како неговата блескава и непресушна артистичка игра, во која, кој знае по кој пат, ќе уживаме и вечерва.

Петре Прличко е втор македонски драмски уметник кој прославува 8 децении од животот. Сличен јубилеј пред пет години одбележа најстариот жив артист во нашава Република — Тодор Николовски, исто така со Нушиќевото „Сомнително лице“. Прличко, како и неговиот колега Тодорче, и на прагот на 9-та деценија од животот не го напушта Театарот. Сè до пред извесно време учествуваше во првото македонско кабаре „Коприварник“ во скопскиот Драмски театар. Во текот на изминатата скоро една ипол деценија, како пензионер беше вклучен во некои проекти на својата матична куќа — Македонскиот народен театар и во театарот во населбата „Карпош“; играше и режираше во внатрешноста на Републиката, настапуваше на телевизијата и филмот. Од посебно значење е неговото континуирано настапување, повеќе од 40 години, т.е. сè до наши дни во спомнатава легендарна претстава „Сомнително лице“ од големиот српски комедиограф Бранислав Нушиќ, која во една единствена постановка, односно режија на Димитар Костаров се наоѓа на репертоарот во Македонскиот народен театар од ослободувањето до денес, а тоа значи исто толку време колку што постои и оваа наша реномирана театарска куќа. На овој начин Петре Прличко како да сака да ја покаже и докаже старата и добра вистина дека артистот трае колку што суштествува и неговото дело, дека врутоците на неговата актерска уметност не секнуваат и на 80-годишна возраст. А таквите примери на верност и истрајност кон Театарот ако не се единствени тогаш сигурно се мошне ретки во целокупниот југословенски театарски простор.

Долг е летописот на творечкиот пат на Прличко. Веќе на шеснаесетгодишна возраст стана член на патувачкиот театар на Михајло Лазиќ, за подоцна да ја почувствува горчината на патувачкиот артист и во низа други патувачки театри. Некаде на почетокот на 1930 година тој ќе основа и свој патувачки театар што ќе го нарече „Боем“, а желбата да ѝ се посвети на театарската уметност посериозно, посестрано, покомплексно непосредно пред почетокот на Втората светска војна ќе го одведе во скопското Народно позориште. Веднаш по ослободувањето, заедно со уште неколкумина други творци, Прличко учествуваше во ставањето темели на Македонскиот народен театар и воопшто на македонското театарско дело, за пред тоа да се најде во партизанската уметничка група при Главниот штаб на Народноослободителната војна на Македонија — „Кочо Рацин“. Целосно предавајќи ѝ се на културната преобразба, Прличко во првите повоени години мошне интензивно, освен со глума, се занимаваше уште со драматургија (автор е на неколку едночинки и повеќе драматизации играни во театрите во внатрешноста и во Скопје) и со режија (покрај поголем број пиеси од домашни автори, т.е. од нашето драмско наследство, го режираше и првото македонско национално оперско дело — „Гоце“ од Кирил Македонски). Плодна дејност овој вонсериски актер оствари и во низа други медиуми-радиото, телевизијата, постигнувајќи ја својата најголема популарност на филмот со повеќе свои капитални филмски остварувања. Меѓутоа, областа во која Прличко најмногу се реализира и постигна резултати е глумата.

Фактот дека тој има остварено околу 500 најразлични драмски ролји, говори за неговата исклучителна ангажираност, за тоа дека бил носител на еден огромен репертоар. Негови улоги од антологиско значење што го афирмираат и на поширок југословенски план се улогите на Еротие во „Сомнително лице“ од Нушиќ, Митке во „Коштана“ од Борисав Станковиќ, Арсо во „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски, Фезлиев во „Црнила“ од Коле Чашуле, Фоки Флеш во „Глорија“ од Ранко Маринковиќ (во оваа пиеса играше како гостин со фестивалскиот ансамбл на Дубровничките летни игри), Среченков во „Шума“ од Островски, Лука во пиесата „На дното“ од М. Горки, Сер Тоби во Шекспировата комедија „Ноќ спроти Водици“, Шајлок во „Венецијанскиот трговец“ од Шекспир, Градоначалникот во „Ревизор“ од Гоголь (со оваа улога Петре Прличко прослави три децении плодна уметничка дејност), „Швејк во Втората светска војна“ од Бертолд Брехт, Полежаев во „Неспокојна старост“ од Рахманов и насловната улога во „Скуп“ од Марин Држиќ, со која во 1973 одбележа 50 години плодна актерска дејност; да потсетам дека овој јубилеј на Прличко беше зголемен и со учество на еминентниот југословенски драмски уметник Раша Плаовиќ и најстариот тогаш жив артист во Македонија — Димче Трајковски.

Како што е скоро невозможно макар телеграфски да се истакнат најзначајните актерски реализации на Прличко, исто така е тешко да се набројат сите врвни признанија што тој ги има добиено, почнувајќи од највисокото признание во Југославија — наградата АВНОЈ, до низата награди на владата на Народна-Република Македонија и Владата на Федеративна Народна Република Југославија. Прличко е единствениот драмски (и не само драмски) уметник што има три награди од фондот „11 Октомври“ — за животно дело и за улогите на Среченков во „Шума“

Петре Прличко во „Ревизор“ (со Цветанка Јакимовска, Стојка Цекова и Борис Стефановски)

и Манданата во филмот „Мис Стон“. Од повидните југословенски признанија ќе ги издвојам: Стериината награда за толкување на ликот на Фезлиев во Чашулевите „Црнила“, Златната арена, освоена во Пула за улогата на Манданата во „Мис Стон“, наградата „Бранко Гавела“, што се доделува за најосведочени театарски постигања во театарската уметност во нашата земја, и други.

А сега накусо нека ми биде дозволено да се задржам и на Прличковото капитално остварување — улогата на Еротие Пантиќ. Овој лик, како што ќе истакне Јован Бошковски „до таа мера е пластично извајан што веќе не можеме да си замислиме некоја друга варијанта од онаа што ни ја дава Прличко“. Оттука и пишувањето на двајца други критичари од Белград — Павао Броз и Чедо Кисиќ дека за оваа импозантна креација на Прличко не е лесно впечатокот да се изрази со едноставни зборови. Кога веќе ја спомнав критиката да потсетам дека најголемите пера во југословенската театрологија исклучиво во суперлативи пишувале за Прличковиот Еротие Пантиќ, од што не е тешко да се извлече заклучокот дека Прличко е најдобриот толкувач на оваа улога во Југославија. Јосип Видмар и Ели Финци, Велибор Глигориќ и Јован Поповиќ, Виргил Курбел и Јован Ќирилов, Бора Глишиќ и Ранко Маринковиќ, Влада Маѓаревиќ и Слободан Селениќ (да ги спомнам само нив) ќе го оценат и ќе го издвојат неговиот висок дострел како „сценска велесила“ како „ремек-дело“, како „богат и непресушен извор“, како „столб на целата претстава“. Сè ова ми дава за право да констатирам дека Прличко е артист со огромен уметнички потенцијал, посебно во доменот на Нушиќевиот театар, дека Прличковата игра се одликува со неисцрпна фантазија и свежина, дека тој е мајстор на деталот, дека го дава одговорот на прашањето како треба да се игра Нушиќ. Само благодарение на маестралната ролја на Прличко во „Сомнително лице“, можеше да се одржи оваа претстава толку многу време — повеќе од 4 децении, што е куриозитет за себе, феномен веројатно единствен во македонскиот и југословенскиот театарски простор што е доказ за една неверојатна виталност и неисцрпна енергија. Оваа ролја ќе остане како една голема актерска студија во македонската и југословенската глума, како најсветла точка во изведбата на „Сомнително лице“. Во оваа смисла е мошне карактеристично искажувањето на познатиот македонски писател Коле Чашуле: „Приказната за Еротие, на нашата сцена, е неегзистентна надвор од творештвото на Петре Прличко. Во неговата сила треба да го бараме одговорот како беше можно низ нејзината фактура квалитетно да се изврши смената на неколку генерации во нашиот театар, смена што денеска е во тек и ќе стане јасно зошто и по толку години 'Сомнително лице' е најдобрата и најсигурната мерка на нашиот театар, кога ќе дојде денот да го мери растот со други југословенски театри“, ќе констатира Коле Чашуле, додавајќи дека „Петре Прличко е наша најјарка театарска личност, белег на нашето театарско и јазично подрачје, веќавање кое никогаш не изневерило“.

Би го додал и следново: во „Сомнително лице“ неколкумина наши истакнати театарски творци прославија свои јубилеи (Димче Трајковски, Тодорче Николовски). Најсилната и највпечатлива креација на Прличко, која ѝ обезбедува на претставата на „Сомнително лице“ вредности од големо и трајно значење, која беше и останува најсигурен гарант за нејзин несомнен успех, што може да се постигне само со поседување врвен изведувачки квалитет пред сè од страна на протагонистот на главната улога, ѝ отвори пат на спомнатата скопска изведба двапати да се појави на најзначајната смотра на југословенската драматургија и југословенскиот театар — Стериното позорје во Нови Сад. Впрочем, скоро и да немаше турнеја на Драмата на Македонскиот народен театар во земјата и странство (Бугарија), каде што не беше вклучена Нушиќевата комедија „Сомнително лице“, каде што не беше презентирана големата актерска уметност на Прличко.

По сево ова досега речено треба ли воопшто да се истакнува фактот дека Петре Прличко остава неизбришливи траги, дека станува збор за ретка, знаменита и исклучителна театарска личност, дека тој му е потребен на македонскиот театар и на прагот од деветтата деценија од животот што го докажува и со своето незаменливо креативно присуство и вечерва во „вечната претстава“ — „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ.

Благодарам за вниманието“.

35 сценски години на Љутви Сејфула

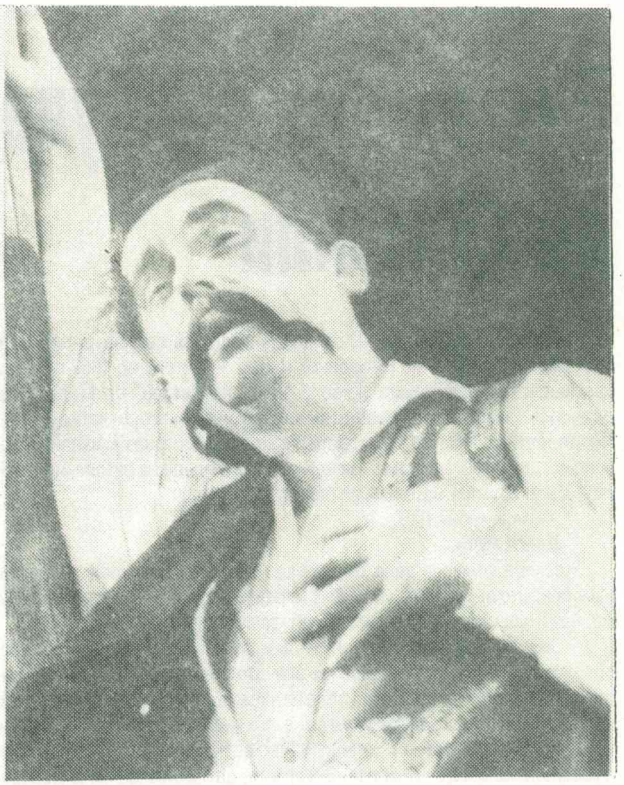
„Долга прикаска е тоа. Моето барање и наоѓање на сцената ... Јас сум човек со повеќе личности, јас сум човек со една личност, јас ја имам сцената“.

Можеби најјасно и најзагадочно самиот Љутви Сејфула, 61, се обидува да ги објасни своите 35 години уметничка дејност на сцената во својот матичен театар — Театарот на народностите во Скопје, на други сцени во земјата, на анкарските театарски сцени, на филмот и телевизијата, остварувајќи доста над стотина главни улоги, на турски, албански и македонски јазик.

Кариерата на драмски актер Љутви Сејфула ја почнува во 1951 година во скопскиот Театар на народностите-Турска драма (тогаш Малцински театар), кога пред публиката се претставува како Осман во „Зулумќар“ од Ќоровиќ.

Следува низа од навистина бројни улоги, ликови што оживуваат благодарение на посебностите што уметничката личност на Љутви Сејфула ги носи и што набрзо стануваат препознатливи за него, стануваат негова сопственост што се трансформира од креација во креација, жанровски неограничена.

Кога би се потсетиле само на еден мал дел од неговите ликови, тогаш би се добила доста појасна слика за сценското живеење на Љутви Сејфула, долги години првенец на Турската драма на Театарот на народностите во Скопје. Тој беше **Порфирај** во „Злочин и казна“ на Достоевски, **Градоначалникот** во „Ревизор“ на Гоголь, **Арган** во „Вообразен болен“ на Молиер, **Поте** во „Зона Замфирова“ на Сремац, **Доктор** во „Слава и заборавениот човек“ на Хикмет..,**Ануччкин, Берден, Срѓан, Шемсо, Скапен, Мишо, Шут..,**кај Нушиќ, Шекспир,



Љутви Сејфула како Митке во „Коштана“

Чехов, Брехт, Иљоски, Добричанин, Голдони и други класични и современи писатели на драмски дела.

Во „Бегалка“ и „Чорбаџи Теодос“ настапуваше на албански јазик а во „Стрaдија“, на телевизијата и во филмови на македонски.

Две улоги, меѓутоа, остануваат главни ориентири по кои Љутви Сејфула може да се препознае, по кои влегува во антологијата на врвните театарски креации. Кога пред дваесетина години разговаравме за „Вечер“ по повод премиерата на Хикметовата драма „Слава или заборавениот човек“, на прашањето дали е во состојба да го оддели најсаканиот — и, според него, најзрело остварениот лик, Љутви Сејфула подготвено одговори:

— Да, можам, иако секоја улога за мене е мила. Но, улоги што најмногу значат за мене и за публиката, а тоа се трудам секогаш да ми биде важно, се **Митке** во „Коштана“ и **Јеротие** во „Сомнително лице“.

Инсистирањето од двете да избере една, не го збуни. Рече: — **Митке!**

Не само што самиот Љутви Сејфула емотивно го чувствува тој спој на својата актерска личност со ликот на Митке, туку и публиката и критиката високо го вреднуваа креирањето на тој лик, па Митке на Љ. Сејфула го наредуваат меѓу врвните дострели на оваа улога во југословенскиот театар воопшто.

Иако аплаузите остануваат незаменливи признанија за она што еден актер прави на сцената, официјалните награди се потврда за создавањето што исто така му е драго на секој актер. Љ. Сејфула е награден од Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија во 1960 година, од Здружението на драмските уметници на Македонија, на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ и носител е на друг вид признанија.

Напоредно со неговата актерска дејност, Љутви Сејфула се појавува и како драмски писател. Тој е автор на три театарски игри „Влечкар“, „Три другарчиња“ и „Загадочна игра“, како и на книгата „Малиот Насредин“.

Во неколку наврати се има искажано на театарската сцена како режисер, а на телевизијата како сценарист и автор на текстовите на деца „Празнична игра“ и „Нова година со децата“.

Писмо од Чашуле до Османли

Режисерот Димитрие Османли ја подготви својата дипломска претстава на сцената во Народниот театар — Битола во 1952 година: премиерата на комедијата „Ѓаволштините на Скапен“ од Молиер се одржа на 12 март. По повод 35-годишниот јубилеј на творечката дејност, писателот Коле Чашуле му испрати писмо на Димитрие Османли, објавено во „програмскиот лист“ за најновата премиера на битолскиот театар („Салон Бумс“), исто така во режија на Османли.

„Скопје, април 1987

Драги Рули,

самата помисла дека Ти славиш триесет и пет години творечка работа и, што верувам оти помалку те радува познавајќи Те, по неколку месеци и шеесет години живот е возбуда со повеќе значење.

Си врви времето, драги Рули, и идат дни кога сè повеќе ќе се обрнуваме назад за да го видиме она што сме го создале, да се убедиме оти не сме живееле, работеле и твореле попусто, да се утешиме и истовремено да искорнеме уште по некоја инспирација за нов творечки напор и резултат. Има многу нешто убаво во верата оти делата што сме ги создале ќе сведочат за нас. Богат е тој што може да им ја довери иднината имено ним.

Не, не ги пишувам овие редови за да го вреднувам она што си го создал, знам: пријателството е предворје на пристрасноста. Вреднувањето им го препуштам на други, на оние кои се обврзале себеси да ја пишуваат неповторливата сага на нашето македонско докажување низ вредности.

Мислата ми е, во ова мое писмо-честитка, да Те потсетам на некои мигови од нашето долго пријателување, кои ми се драги и мислам треба да бидат спомнати, имено по овој повод.

Си спомнувам на дните кога првин Те видов. Беше тоа во Битола, на сцената на Битолскиот народен театар, во ролјата на Томче, во пиесата на Васил Илјоски. Думам, претставата не ми остави некој подлабок впечаток, се одвиваше некако тромо, додека не се појави Ти, затрчан, енергичен, пргав и внесе немир, та се запрашавме: кое е ова дете? А беше дете. Ја исполни сцената со својата енергичност и ја радвижи претставата.

Деновиве, додека мислев на Твојов јубилеј, и на писмово со кое сакам да Ти го честитам, ми се наметна мислата дека годините што изминале оттогаш досега не им одзеле многу на таа Твоја енергичност, пргавост, на Твојот немир. Подублажиле по нешто, посмириле овде и овде, ама енергичноста и пргавоста останале.

Во нив јас и ја откривам твојата љубов и за филмот и за комедијата. Филмот е движење, ритам побрз и поразгранет од театарот, а комедијата и ја создавале главно енергични и пргави луѓе. Мора да е убаво кога во еден човек ќе се сретнат обете добродетели како творештво. Дека е така во Твојот случај се гледа и од фактот што Твоите режии на комедиите живеат со години, ѝ се радуваат на љубовта на публиката, а претставата „Болва в уво“ е сè уште на репертоар, полни 14 години.

Но, да не бидам неправеден. Овде мислам на Твојата прекрасна режија на „Ана Франк“ на сцената на Македонскиот народен театар. Без никакво стеснување и денес ја потпишувам критиката што ја напишав за таа претстава и за Твојата режија. Мислам и на „Маљва“ и играниот филм „Жед“, преку телевизијата и на други Твои остварувања, но, не замери ми, најдраги ми се, сепак, Твоите навлегувања во комедиите, зашто таму откривам не само резултат ами и творечка потреба да се збогати сцената со игра, животна радост, што е, во ова наше наоблачено време, повеќе од важно. И за истакнување.

Дозволи ми сега да бидам и малку личен, да Те потсетам на нашата соработка.

Думам, требаше да се постави „Вејка на ветрот“ во Битола. Ти дојде кај мене и побара да Ти дозволам, како што рече, слобода да ја „прередиш“ пиесата според Твојата концепција. Јас бев имено тоа време вљубен во верзијата што сум ја напишал, суетен, се разбира, но се согласив. И ти, драги Рули, ја „прередиш“ „Вејка на ветрот“, Кога дојдов да ја видам, Ти, со претставата ме убеди, дека и „прередена“ пиесата живее и тоа добро, има одглас во публиката, не помал одошто оној во мојата верзија. Ти, со својот предлог, всушност, ја подложи на проверка мојата авторска суета и ми докажа дека драмскиот автор, ако бара слобода за себеси, треба иста таква слобода да им овозможи и на оние кои го пресоздаваат. За тој наук сум Ти искрено благодарен.

А сега, збор-два, за „Мирно лето“.

Да се „пресуредува“, како што рече тогаш Ти, текст на една Фрида Филипович и од нејзината предлошка за сценарио, која извираше од една женска, интелектуална, потреба по мирен поминок, да се извлече филмска комедија беше задача, дај да признаеме, преку нашите сили, ама не и преку нашиот инает. Судна мака, ако думаш, видовме додека ја убедивме Фрида Филипович да ни даде слобода, двојно поголема мака видовме додека врз она малку што остана од нејзиното сценарио градевме комедија на карактери. Работите не одеа лесно, опитот не само наш, мој и Твој, ами на севкупната филмска уметност во Југославија тие години беше непостоен, та затоа, во нашата заедничка работа, од која и се роди денешново пријателство, имаше сè и сешто: и радост, и воодушевување, и суета, и инает, и вивнување од кое можеше да изгори целиот проект, ама и некаква мудрост која овозможи обидот да го приведеме докрај.

Ме радува фактот што денес, по толку години, филмот „Мирно лето“ има радостен одглас во гледачите и добива во убавина со времето. Упорноста Твоја додека работевме беше решавачка, покрај дарбата.

Ех, би можел јас, драги Рули, да пишувам уште многу, впрочем и моиве години се многузборливи, но, еве, се ограничувам на досега реченово повеќе како на обид да се разбуди размисла, и во Тебе и во мене, и во сите кои ќе побрзаат да го сведочат Твојов јубилеј. Имаат ширно поле да вреднуваат и да го збогатуваат ова што го реков.

Имало, драги Рули, зошто да не го речам и тоа, кога јас како театарски критичар сум имал и збор на несогласност, на покуда, оправдана или не, не е важно, а ја спомнувам таа покуда за да кажам оти и во тие мигови, кога суетата ги зема дизгините во свои раце, не си дозволил нашето пријателство да се отуѓи, да се урне. Бездруго дека таа твоја мудрост и ширина на духот, барем јас кога сум бил во прашање, е нешто кое посебно треба да се спомне имено во часов на слава.

Што се однесува до Твојата работа, како професор на Факултетот за драмски уметности, ќе речам само дека им посакувам на Твоите студенти да извлечат голема полза имено од Твојата пргавост, енергичност, немир. Ќе им требаат имено тие добродетели во животот и во театарската работа.

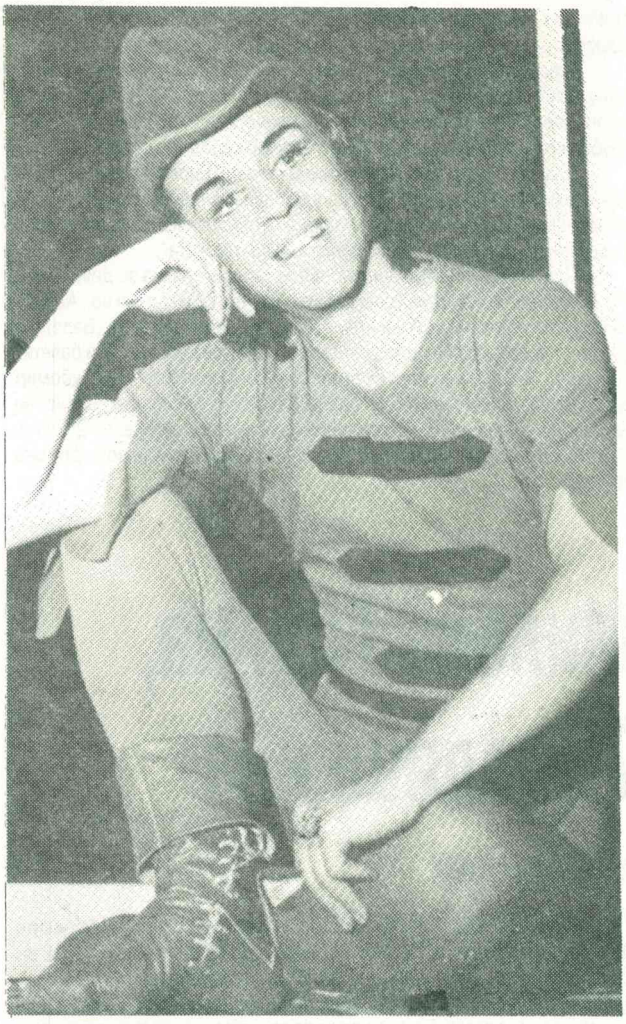
Нека ги добројуваат Твоите дела, драги Рули, оние кои се обврзале да ја пишуваат сагата на ова наше неповторливо македонско творечко премреже, јас овде ќе се ограничам само на тоа да ти кажам: имаш зошто да се обрнеш назад, имаш што да видиш во Твојот богат театарски, филмски и телевизиски творечки опус, од што да се погордееш, а за што сведочат бројните награди и признанија, од што да се инспираш за она кое допрва ќе го предизвикуваш. Мисли овие часови на тоа.

Посебно ми е драго што си решил јубилејот да го славиш во Битола и со драмски текст на Твојот син. Откривам подлабоки значења во Твојот избор.

Најпосле, драги Рули, што се триесет и пет години творештво, шеесет години живот, за човек енергичен, пргав, сиот од немир, човек постојано во движење?

Затоа, нека Ти биде среќна иднината, како што Ти беше минатото!

Искрено Твој,
Коле Чашуле"



Екрем Хусеин како Петар Пан

25 балетски години на Екрем Хусеин

„За младиот Екрем Хусеин премиерата на 'Ромео и Џулиета' претставува афирмација и триумф што со својата големина стори за момент да избледнеат останатите ликови. За неговиот Меркуцио не ќе пронајдеме доволно зборови за да ја искажеме топлината со која го има доловено и доживеано ѓаволестиот лик на овој веселник. Со совршена техника, изненадувачка за нашата сцена, со леснина не само што импонира, туку и што импресионира, во кореографија што до максимум ги ползува неговите играчки квалитети, неговиот Меркуцио е ретко убаво извајан и ретко топло и искрено доживеан лик, што од сцената зборува за еден вонреден талент, што со својата игра оттргнува невообичаен аплауз како благодарност за доживеаното".

Овие зборови што Тихомир Титизов ги напиша во „Нова Македонија" пред 25 години, за дебитантската улога на Екрем Хусеин, тогаш беа констатирачки за појавата на младиот играч во втората генерација наши балетски уметници, а сега звучат пророчки, зашто самиот Екрем Хусеин во изминатите две ипол децении стопроцентно ги потврди и ги надминуваше во бројни креации на балетската сцена.

Секогаш со извонредно висока сценска дисциплина, секогаш со егзалтиран пристап во креирањето на сите ликови, Екрем Хусеин ја градеше својата личност на балетски уметник кој е способен и 25-годишната на својата уметничка дејност да ја прослави со толкувањето на истиот лик во истиот балет, креација за која Титизов би можел да ги напише истите зборови.

„Во низата на остварените ролји", пишува Ѓурѓица Јовановска во славеничката брошура „Екрем", во издание на Македонскиот народен театар, „кај Екрем Хусеин сретнуваме мошне успешни креации од класичниот балет, карактерниот балет, фолклорно современата стилизација, до современиот и џез-балетот. Вртејќи ги страниците од весниците во кои се регистрирани и оценети балетските претстави, сретнуваме мошне редок епитет посветен на уметничкиот лик на Екрем Хусеин кој гласи: 'Тој е уметник со универзални играчки можности'".

Екрем Хусеин во својата 25-годишна сценска дејност има остварено повеќе од триесет ликови што ги толкувал стотини и стотини пати. Потсетувајќи се на некои од нив, правиме обид за доловување на неговата сценска фигура, однапред знаејќи дека е залуден обидот зборови да служат за опишување на балетска игра.

Сепак, меѓу ликовите на Екрем Хусеин на сцената се **Меркуцио** во „Ромео и Џулиета" од Сергеј Прокофјев (во кореографија на Димитрие Парлиќ и Хазарос Сурмејан), **Петар Пан** кај Бјелински, **Сарацен** во „Дубровничка легенда" на Бранѓолица, **Ален** во „Ѓаволеста девојка" на Херолд, **Главниот сатир** во „Валпургиска ноќ" на Гуно, **Везир** во „Легенда за љубовта" на Меликов, **Воденичарот** во „Трирогата шапка" на Де Фалја, **Армен** во „Гајане" на Хачатуријан, **Петрушка** кај Игор Стравински, **Смртта** во „Воената приказна" на Бранѓолица и **Тапанарот** во „Танцот на кадетите" на Јохан Штраус Младиот, како и во „Жизел" од Адам, „Копелија" од Делиб, „Стремежи" од Лековски, „Абраксас" од Ек, „Песна над песните" од Прошев, „Дон Кихот" од Минкус, „Болеро"

од Равел..., како и во балетските делови на оперите што во „неговото време“ беа и се на репертоарот во Македонскиот народен театар.

Чувствуваме потреба уште еднаш да го спомнеме ликот на Меркуцио, зашто по дебитирањето со него, Хусеин го толкуваше овој јунак и на обновената премиера на „Ромео и Џулиета“ во 1969 година. Тогаш, Љубомир Бранѓолица, исто така во „Нова Македонија“, забележа:

„Сјајната креација на Меркуцио ја оствари Екрем Хусеин кој смирено, технички брилијантно, од сцена во сцена ги пленеше симпатиите, а во завршната сцена 'Смртта на Меркуцио' предизвика одушевување и со неа ја креираше најсуптилната улога на претставата“.

Кореографската ангажираност е релативна новина во дејноста на Екрем Хусеин. Како кореограф дебитираше во 1980 година со „Адаџо“ на Томазо Албиѓони во рамките на премиерната изведба на „Балетски концерт“, а две години подоцна негова беше премиерата „Три балети“ (15 април 1982 година) кога се претстави со „Кара Мита“ од Љубомир Бранѓолица, „Време за љубов“ од Рик Векман и обновеното „Адаџо“ на Албиѓони. Конечно, на Југословенскиот балетски натпревар во Нови Сад 1982 година, во категоријата на млади кореографи, ја доби втората награда.

Милена Годинa, 75-годишнина

Душан МЕВЉА

МИЛЕНА ГОДИНА спаѓа во заслужната гарда на мариборските драмски артисти. По потекло е Приморка, родена на 21 март 1912 во Трст. Во својата седма година со семејството побегнала пред италијанските фашисти од Трст во Марибор, каде уште во училишните години рецитирала и глумела. Се школувала во специјалната драмска школа на Јоже Кович и на Владимир Скрбиншек. Дебитирала 1934 година во Мариборскиот театар во пиесата „Идеален сопруг“ од Оскар Вајлд.

Во тоа време се вклучува во Сојузот на млади интелектуалци, кој бил прогресивно ориентиран и токму тоа ѝ ја затвора вратата за ангажман во театарот. По една година хонорарен настап во истиот театар, следната година останува без работа.

Во 1936 година ја ангажира скопскиот театар, каде веднаш се поврзала со напредната македонска младина, поради што по две години добива отказ. Потоа во театарот во Бања Лука е ангажирана под услов да не учествува во политичкиот живот. Бидејќи тој услов не сакала да го исполни, поради тоа по една година морала и тој театар да го напушти. Сè до почетокот на Втората светска војна живее без работа во Тетово, следена, со нејзиниот сопруг, од полицијата. За време на Војната повторно бега пред италијанските фашисти и живее во Скопје, каде бугарскиот театар преку драматургот Петар Горјански ѝ нуди да игра во театарот, но таа одбива и целото време на Војната го поминува оддалечена од театарот.

По Војната станува членка на слободниот Македонски народен театар во Скопје, со тоа доживува човечко и уметничко признание и станува една од водечките актерки на скопската драма.

Во Марибор се враќа кога е отстранета од Македонскиот народен театар, 1949 година, а на мариборскиот театар му останува верна сè до пензионирањето 1971. Во Мариборската драма се наредува меѓу главните актерки од карактерен фах. Голема е галеријата на нејзините зрели актерски креации: Зоја Космодемјанскаја („Мајка“), Јулија („Ромео и Јулија“), Пернелова („Тартиф“), Мејбел („Идеален сопруг“), Лиза („Конфликт“), Минка („Слуги“), Врза („Тугомер“), Бабица („Животот победува“), Магда („Станица крај големиот пат“), Маријана („Ѕвездите се вечни“), Карничница („Саморасници“), Груба „Плакир“), „Симка („Ужалена фамилија“), Клара („Леда“), Берди („Скакулци“), Фтататеа („Цезар и Клеопатра“), Рашела („Васа Железнова“), Џенет („Отров“), Тереза („Маријана Пинеда“), Фина („Г-н Пунтила“), Мајка Храброст кај Брехт...

Голем и за уважување контрастен е интервалот од Јулија во Шекспировата драма „Ромео и Јулија“ до „Мајка Храброст“ од Брехт. Покрај ова, многу роли од најразлични карактери и стилови, а на сите заеднички именител им е: искрен човечки ангажман. Ова е главната особина на Милена Година, ретка словенечка драмска артистка која негува, покрај драмската игра, уште и р е ц и т а ц и ј а како самостоен уметнички вид. Прва во мариборската драма воведе монодрама („Човековиот глас“ од Жан Кокто).

За Милена Година, Игнац Каменик запишал: „Како родена Приморка, носи во себе јужно-словенечки градниковски темперамент, кој произлегува од школата на Јоже Кович. Нејзиниот личен однос спрема глумата е изразит во доживувањето. Година е тип на ангажирана актерка, на која актерскиот медиум ѝ е потребен за личното исповедување и ангажирање. Таа спаѓа меѓу театарските уметници кои во театарската сцена гледаат посредник на човечката мисла“.

„Со совесна творечка уметничка сила знаела да поврзе различни карактери и ликови — наивки, љубовници, госпоѓи, селанки, интелектуалки, кралици и ликови од прикаски, со голема, неповторлива само нејзина патина и нагон со чувства при создавањето и на најтешки роли, понекогаш карактерно спротивни актерски задачи“ (Т. Партљич).

За време на активното дејствување во театарот, како и по пензионирањето, многу години предаваше во Драмското училиште за аматерски артисти, ги запознаваше воспитувачките од мариборските детски градинки со драмската игра и рецитација, учествуваше како аниматорка, актерка и режисерка во мариборскиот Куклен театар. Покрај сето тоа, пишува песни за деца и преведува („Рашомон“, „Тишини“).

Наградата на град Марибор ја прими двапати, прво за улогата на Мајка Храброст во истоимената драма на Брехт, со која ја докажа својата сила за обликување и способноста на зрело и суверено актерско

Милена Година како Јулија

креирање и творештво, а Сребрениот грб на Марибор ѝ е доделен за животно дело. Плакети и признанија за работата како театарски педагог во народната просвета и во аматерските театри има многу. На тој неплатен труд, роден од длабоката љубов спрема театарот, многу е горда.

Нејзиниот 75-годишен јубилеј искрено ѝ го честитаат нејзините театарски колеги и публиката, која секогаш ѝ била извонредно наклонета.

Превод од словенечки: В.А.

Портрет

Сценографското творештво на Трајче Јанчевски

Љубен ПАУНОСКИ

Сценографијата во театарската уметност е рамноправна компонента со другите видливо-креативни елементи кои ја создаваат секоја сценска, драмска постановка. Одвивањето на животот и неговата зависност од „сценографијата" („сценографија на животот"), претставува проблем на секое литературно дело. Драматуршката конструкција на драматизацијата на литературното дело или на драмскиот текст, далеку повеќе ги редуцираат описите потребни за сценографијата, костимографијата и слично. Избивајќи пред сè од внатрешните слики на драмските дејствија, тие го поставуваат проблемот на функционално и креативно вклучување на сценографскиот зафат во единството на, пред сè, литературната идеја и режисерската визија, бидејќи таа е средиштето која го создава сценскиот космос на соодветното дело, преку воспоставувањето на потребните односи и дистанци. Тоа не значи дека сценографијата, сепак, треба првенствено да се прифати како една функционална неопходност. Напротив, нејзиното најголемо значење е во можноста таа да се почувствува како единство на сценската визија, но и како самостоен сценски збор во оние ретки „празни сцени" на психолошкиот говор на сценографијата, музиката, светлото.

Улогата на режисерот и како сценограф не е нова, но не и така честа појава. Ваквите, условно речено, „комплетни проекти", имаат свои јасни сценографски карактеристики, бидејќи сценографијата мора да постои, па макар таа да е само автентичниот сценски простор, осмислен преку функционалните технички помагала, сценската динамика, нагласените симболи кои „парадираат" со репликите, дијалозите, времето и просторот. За ваквата сценографија специфична е редукцијата на ликовноста-сликовноста, материјалната монументалност и наративноста, за сметка на експресивноста, внатрешно-знаковната симболика, сконцентрираната асоцијативност, но и автентичноста без големи конструктивни зафати, во кои се вклучени и светлосно-музичките ефекти.

Сценографот пак, имајќи креативна задача, не само што се вклучува во единството на сценската визија, туку, помалку или повеќе видливо, пројавува потреба тоа што го прави да има поопстојни и повидливи траги на неговите креативно-инвентивни напори, па и во поволни моменти да се наметне со својата „зафатнина" на сцената. Овој потсвесен момент кај сценографот, а со тоа и кај ликовните уметници кои работат сценографија, успева да се одржи и некогаш да има спротивен ефект на инаку успешната сценографија. Се разбира, оваа специфика не треба да се разбере како негативна, напротив, тоа го предочувам како показ за користењето на ликовноста, на ликовно-симболичните креативни решенија не надвор од „здивот на претставата", не во името на себе си, туку во релации со основната идејна поента.

Трајче Јанчевски (р. 1928), ликовен уметник, на планот на театарската сценографија органски е сврзан со сцената на Драмскиот театар од Скопје. Јанчевски доаѓа во Драмскиот театар во 1957 година, каде и денес работи како дизајнер. Во изминатите три децении, на оваа сцена реализира повеќе од педесет сценографии и околу триесетина костимографии за претставите кои се играле на куклената, детско-младинската, малата и вечерната сцена.

Јанчевски како постојан сценограф во Драмскиот театар не доаѓа случајно, напротив, и тоа беше дел од општите настојувања за надминување на одредени неповолни состојби во театарот кои се појавија меѓу 1952 и 1957 година (1). „Напоредно со ова, селекцијата на уметничките кадри се одвиваше порадикално, бидејќи без неа не беше можен никаков напредок, никаков растеж, ниту пак постоеја можности... за оживотворување на креативните замисли"(2). Во ова време (1957), Јанчевски станува постојан сценограф во Драмскиот театар. Неговите сценско--костимографски ангажмани на сцената на овој театарски колектив се менуваа и интензивираа зависно од промените и растежот на оваа теаатарска куќа, чиј 40-годишен историјат има повеќе развојни етапи (3). Во моментот кога Трајче Јанчевски доаѓа во Драмскиот театар, постои само куклената сцена, што значи дека неговите први обврски и креации се врзани за изработката на кукли и декор-сценографија.

Првиот професионален ангажман Јанчевски го добива во пиесата „Чиракот Хлапчо", од Ивана Брлиќ-Мажураниќ- премиерно прикажана на 27 октомври 1957 година на куклената сцена, во режија на Предраг Дишљенковиќ. Во текот на следната, 1958 година, Јанчевски работи на пет куклени претстави: „Потера", „Куклата на малата Козета", „Заробена планета", „Чичо Томовата колиба" и „Трнорушка".

На самиот почеток од 1958 година, поточно на 10 јануари, премиерно беше изведена првата жива претстава — „Принцот и просјакот", за која Јанчевски ја работи сценографијата. Оваа „нова страница во дејноста на театарот... го најави раѓањето на Детската сцена, односно на Младинско-детскиот театар" (4). За сценографијата на оваа претстава беше забележано дека заедно со другите компоненти, таа „го носи во себе и естетскиот и воспитниот белег..."(5).

Во следната 1959 година, Јанчевски повторно најповеќе е ангажиран на куклената сцена: „Бабината нова облека" и „Лавот го боли заб", „Мрзеливиот ловец", „Зајковата женидба", „Решена гатанка", „Изгубена музика", „Каспер спасител", додека „Убавицата и ѕверот" беше поставена на Детската сцена.

И при „следниот крупен чекор кон освојувањето на нови простори на дејствувањето"(6), кога беше формирана Вечерната младинска сцена, Јанчевски беше активно присутен. Станува збор за првата премиера на Вечерната сцена — „Преживеалиците на Николетина Бурсаќ" од Бранко Копиќ, изведена на 5 февруари 1960, во режија на Петре Прличко. Воедно, ова за Јанчевски беше еден нов предизвик и ново искуство, зашто тогаш првпат имаше можност да работи и да размислува за сценографија која мора да доживее низа промени. Истата година работи и на две куклени претстави: „Бесмртниот папагал" и „Мечката и штркот".

Во текот на 1961 година сценографските решенија на Јанчевски, гледано според премиерните изведби, се најбројни. На вечерната сцена работи сценографии за претставите: „Автобиографија" од Бранислав Нушиќ, „Александра" од Томе Арсовски, „Балада за поручникот и Марјутка" од Братко Крефт и „Парите се отепувачка"(7) од Ристо Крле, а на Детската сцена за пиесата „Кекец и Мојца". Одново најголем број на сценографски решенија Јанчевски работи за куклената сцена: „Авантурите на Гињол" од Е. Коте, „Волкот, Козета и јариња" од Јан Грабовски, „Изгубеното шамиче" и „Итар Петар во Индија", две пиеси од Макс Јокоб Хонтај, изведени заедно, и „Преживеалиците на баронот Минхаузен" од Леонид Браушевиќ.

Во текот на 1962 година, Јанчевски изведе само една сценографија, и тоа за претставата „Авантурите на Том Соер" од Марк Твен, изведена на Детската сцена, додека во 1963 година на оваа иста сцена Јанчевски реализира сценографија за пиесата „Украдениот принц и изгубе-

ната принцеза" од Дон Тотеро. Во оваа година беа премиерно изведени и куклените претстави „Иванче и Мариче" од Браќата Грим, и „Црвенкапче" од Генади Болиновски, според стихови од Браќата Грим, за кои Јанчевски ги изработи сценографиите, а на вечерната сцена, сценски ја осмисли претставата „Ваташка трагедија" од Самоил Дуковски. Во следната, 1964, година Трајче Јанчевски изработува само еден сценски проект — за претставата „Кралот на еленине" од Карло Гоци, изведена на Детската сцена.

Следната 1965 година Јанчевски е далеку повеќе ангажиран. На вечерната сцена реализира сценографски проекти за претставите: „Бегалка" од Васил Иљоски, „Волшебната ноќ", „На отворено море", „Стрип-тиз" — едночинки од Славомир Мрожек, потоа на Детската сцена: „Џон Пиплфокс" од Душан Радовиќ, а на куклената — пиесата „Бабината нова облека" од Макс Јаков и „Лавот го боли заб" од Фридрих Арнд.

Од следната 1966 година, па сè до 1974, до кога Трајче Јанчевски работи како сценограф во Драмскиот театар, се забележува далеку помала ангажираност, која во просек се движи од една до две сценографии во текот на годината, меѓу кои куклените и детските претстави повторно доминираат.

Во 1966 година ја работи сценографијата за пиесата „Принцот и просјакот" од Марк Твен (Детска сцена); 1967 година „Гртко" од Љубиша Ѓокиќ и „Две врчви вода" од Ада Грејдануса, (и двете на Детска сцена); 1968 година „Доживувањата на Томчо Палчо"(8) од Јержи Заборовски (Куклена сцена); 1969 година „Мачорот во чизми" од Шарл Перо (Детска сцена; 1970 година „Пантаглес" од Мишел Д'Гелдерод (Вечерна сцена) и „Пепелашка по име Луција" од Антони Ходек (Детска сцена), конечно во 1974 година, Трајче Јанчевски ја работи својата последна сценографија како постојан сценограф за претставата изведена на Малата и експериментална сцена — „Сончева колона".

Во текот на последниве години Јанчевски изработи уште две сценографии: за мјузиклот „Мачорот Џингискан и Мики Траци" (1982) од Весна Парун, каде меѓу другото е истакнат несомнениот удел и на сценографијата, и за „Умна глава" од Оливера Николова, премиерно изведена во 1983 година.

Од сето ова се гледа дека Трајче Јанчевски својот најголем придонес како сценограф го дал на Куклената и Детската сцена, но исто така и во севкупниот растеж, на Драмскиот театар во времето на неговата целосна консолидација и првите афирмативни пробиви на југословенски план.

Кога сме кај куклените претстави, треба да се предочи усетот на Јанчевски за пластиката, за формата (пренесени од неговиот професор на белградската ликовна академија, Стијовиќ). Неговите основни настојувања и разбирања за изработката на декорот и куклите се движат во доменот на пластичното доловување на психолошко-карактерните особини на ликот, поедноставени или развиени до степенот што е целосно пристапен за детската имагинација. Со доаѓањето на Јанчевски во Драмскиот театар, изработката на куклите постепено, а потоа целосно се извршува во самиот колектив[9]). Некои од овие куклени и детски претстави гостувале во повеќе места низ цела Југославија, или учествувале на Фестивалот на детето во Шибеник, каде Јанчевски имал можност да ги проверува своите резултати.[10]) За успешноста на овие сценографии често е забележувано и во критичките осврти. Така, за куклената претстава „Авантурите на Гињол", потенцирана е едноставната и „вкусна сценографија на Трајче Јанчевски, која, и овој пат успешно ја дочара потребната атмосфера на училиштето и селото". Во периодот меѓу 1952 и 1955 година, кога Театарот немаше постојана сцена, подвижната сценографија која лесно, но успешно може да се адаптира (особено по земјотресот), беше императив наметнат од познатите околности: „Се ориентирав на полесен и поподвижен декор кој ќе може да се постави во било која сала"(11).

Јанчевски бил чест гостин и во другите театарски колективи од внатрешноста на нашава Република: „Рибарски караници" од Карло Голдони, поставена на титоволевешката сцена, во која сценографијата „успешно се вклопуваше.."; „Луси Краун" од Ирвин Шо, поставена на сцената на кумановскиот театар во 1970 година, каде сценографијата е оценета како симпатична; „Одам на лов" од Жорж Фејдо, исто така поставена на сцената на кумановскиот театар, каде Иван Мазов повторно забележува дека Јанчевски како гостин даде „забележлив прилог за позитивните резултати на претставата"(12)

Завршувајќи го овој обид барем донекаде да се постави правилно портретот на сценографот Трајче Јанчевски, пред сè на сцената на Драмскиот театар, и забележувајќи го, меѓу другите, неговиот голем придонес на куклената и Младинско-детската сцена, на кои претстави се создаваше денешнава бројна и култивирана публика, ќе го парафразирам она кон што најчесто тежела неговата сценографска визија, а тоа е дека Трајче Јанчевски настојувал да ја долови психолошката атмосфера на сцената, во интерес на текстуалното јадро, со што поголемо поедноставување, навестување. Во овие констелации, и од оваа дистанца која не овозможува поопипливи податоци, тешко може да се одредат вистинските значења на неговата ликовна вокација за сценографиите кои тој ги работеше во текот на овие три децении.

ФУСНОТИ: (1) „30 години Драмски театар, 1946-1976", стр. 8; (2) Исто, стр. 9; (3) 40 години Драмски театар, 1946-1986", Иван Ивановски,; (4) Исто; (5) Цит. дело под 1; (6) Цит. дело под 3; (7) Во цит. дело под 3 како техничка грешка стои Димчевски наместо Јанчевски; (8) И оваа сценографија погрешно е внесена на Т. Павловски наместо на Т. Јанчевски; (9) Забележано кажување на Т. Јанчевски; (10) Разговор со Т. Јанчевски во „Нова Македонија" 1961 година; (11) „Гости во редакцијата" — „Нова Македонија" 1962 година; (12) Во недостиг на целосни податоци, овие претстави се наведени како пример.

САРАЕВО: XXVIII МЕС

Наградите на Фестивалот на југословенскиот театар (МЕС) во Сараево (6-16 април 1987) жирито (Љуба Тадиќ — претседател, Мани Готовац, Благоја Иванов, Предраг Лазаревиќ и Славко Поздир)им ги додели на:

- **„Луди денови — Фигаровата женидба"** (по Бомарше и Хорват, Драмско казалиште „Гавела" од Загреб) и **„Бесови-Блудни дејствија"** (по Достоевски, Словенско младинско гледалишче од Љубљана) — најдобри претстави;
- **Паоло Мацели** („Луди денови"), **Ивица Кунчевиќ** („Господин де Молиер" од Булгаков, ХНК Сплит) и **Душан Јовановиќ** („Блудни дејствија") — за режија;
- **Душан Јовановиќ** за драматизација на „Зли дуси" од Достоевски;
- **Љубиша Ристиќ** за концепт на нов театар (во опусот на Народното позориште од Суботица, особено претставата „Ричард III");
- **Бјанка Адиќ-Урсулов** за ликовна компонента на претставата „Сајгон" (Народно позориште од Суботица) и **Марина Чутурило** за сценографија („Пер Гинт", Југословенско драмско позориште од Белград);

Актерските награди ги добија:

Божидар Алиќ (Алмавива во „Луди денови"), **Хелена Буљан** (Графица во „Луди денови"), **Мустафа Надаревиќ** (Фигаро во „Луди денови"), **Борис Кавача** (Ставрогин во „Бесови"), **Радко Полич** (Верховенски во „Бесови"), **Милена Зупанчич** (Тимофеевна во „Бесови"), **Бранислав Лечиќ** и **Јерица Мрзел** и **Војко Зидар** (за партнерска игра во „Самертајм").

МНТ и неговата прва година

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Слободата се наоѓаше на прагот. Тукушто конституираниот АСНОМ, како највисоко претставничко и законодавно тело на македонскиот народ, ја прокламира неговата држава. Така, по речиси илјада години што го опфаќа времето од епопејата на Беласица во почетокот на нашиот милениум до есента 1944 година, беше остварен вековниот идеал на Македонците — слободата, односно правото сам да решава за својата иднина во сите домени на творечкиот живот.

Резултатите од континуираната борба низ столетијата, придонесоа да се извојува победата. Во бројните буни и востанија, а особено во Народноослободителната борба и Социјалистичка револуција, што се водеа во заедница со другите народи и народности во Југославија, македонскиот народ ја покажа својата непоколеблива одлучност да не се мири со ропството без оглед на жртвите. Благодарение на тоа, дел од македонската етничка заедница беше заплиснат со зраците на слободата.

Меѓутоа, по поразот на последните фашистички единици и нивното протерување од земјата, Македонија беше исправена пред вонредно голем број проблеми. Земјата беше опустошена, стопанството уништено, кадровите проретчени. Поради тоа требаше да се појде од почеток речиси во сите сфери од животот. Напоредно со обновата на уништеното, беше започната и општата изградба. Во овие рамки големо внимание им се посветуваше на образованието, културата и уметноста, а во тие сфери на духовното творештво беа наследени определени дострели. Задачите беа не само големи, туку и крајно одговорни.

Требаше да се дејствува секавично. Време за одлагање немаше, бидејќи требаше да се премостат вековни вакууми. И така, само неколку месеци по прогласувањето на македонскиот јазик за легално средство на комуницирање и составувањето на македонската азбука, дојде до афирмација на низа повисоки духовни дострели.

Во оваа насока, како највисока реализација, бездруго треба да се смета основањето на **Македонскиот народен театар,** односно прикажувањето на првата целовечерна драмска претстава **„Платон Кречет".** Тоа е миг што незаобиколено заслужува да биде запишан со златни букви во севкупната културна историја на македонскиот народ. Тој ден — 3 април 1945 — е денот на раѓањето на МНТ, на тој храм на уметноста, што од првиот час до денес, а и во иднина, беше и ќе остане крупно достоинство на нашата култура.

Првата критика уште во почетокот нагласи дека „Денот на првата премиера во Македонскиот народен театар, денот на раѓањето на нашиот театар е важен датум, голем настан во културната историја на македонскиот народ.

Со оваа значајна културна манифестација ние, Македонците, како нација им задаваме на сите наши непријатели еден удар на културното поле и после мноштво удари кои им ги зададовме на политичкото и бојното поле. Македонскиот народ, макар што се јавуе како уште млада нација, има веќе богата своја национална културна традиција. Убавината на нашата народна песна, нашите народни игри, нашиот резбар и сликарство, јасно покажуваат дека нашиот народ има длабоки залежи во развивањето на богата национална култура. Но благодарејќи на тоа што нашиот народ и до ден денешен не можеше да заживее слободен национален живот, тија наши национални културни појави не можеа во основата да излезат од рамките на народното творчество, не можеа да се развијат во тој посовршен облик и да дадат поголем импулс на уметничкото творештво... И кога веќе зборуваме за убавиот успех, што при тиа условиа и возможности го постигна нашиот народен театар, тоа тогај преди сè треба да оддадеме признание на огромните напори и љубов што нашите млади артисти ја вложија во својата работа. Само по таков

МНТ: 3.4.1945 I премиера

„ПЛАТОН КРЕЧЕТ" — пиеса во 5 слики од Александар Корнејчук

Лица:

Платон Иванович Кречет — Ил. Милчин, Лида — М. Година, Стјопа — Кр. Стојанов и Бл. Црвенков, Валја — В. Вучкова, Терентиј Осип. Бублик — Т. Николовски, Аркадиј Павлович — П. Прличко, Марија Тарасов. Кречет — Т. Кондова, Павле Семјонов Берест — Д. Кјостаров, Маја — М. Томовска, Христина Архиповна — Др. Арсенска, Бочкарјова — Сл. Тодоровска, Васја — Тр. Чоревски, Олја — Л. Тешанова, Секрет. на парт. комитет — Вл. Гашевски, Асистент — М. Стефановски.

Учествуат уште: Ал. Маркус, Т. Киров, Д. Трајков и др.

Постановка: Димитар Кјостаров; художник: Т. Владимирски (по скици на Ас. Попов); технички раководител: Гр. Бирјуков; осветлител: Ас. Димковски

„Платон Кречет"

Илија Џувалековски, Димитар Ќостаров, Славка Животиќ, Василие Поповиќ-Цицо, Милена Година и Тома Владимирски

начин, излегувајќи пред нас за прв пат со оваа драма, тие успеаја наполно да дадат доста добар театар.

Нашиот театрален ансамбл од сосем нови, млади артисти со само неколко професионалци. При правилната проценка на нивното постижение треба на прво место да се одбележи енергичното, исполнето со напори но и со голема љубов, познанија и смисол, раководството на Д. Ќостаров, што, јарко избива од успехот што општо речено, го постигна премиерата на 'Платон Кречет'. Неговата постановка на драмата заслужуе секаква похвала и покрај некој мали пропусти. Во самата игра, тој го даде наполно успешно ликот на Береста и покрај очевидните мачнотии што ги имаше со јазикот.

Тошо Николовски излезе со една психички продлабочена, добро простудирана игра. Доста добрата игра на Петре Прличко е на место реална и без излишни надворешни ефекти, покажува дека тој може да постигне уште подобар успех.

Беспорно целата драма би била на поголема височина, ако, иначе доста добриот, Илија Милчин во поголемо успееше да ни го претстави толку сложениот психолошки длабок израз на Платон Кречет, кој разбира се, мачно може да му се подаде на било кој почетник.

Година, во ролјата на Лида, на место многу добра, внесе на моменти во образот на уметничката душа на младата и разочараната во животот строителка, нота на претерана сентименталност.

Непринудената игра на Славица Тодорова, како и добрите исполненија на нашите млади артисти Тодорка Кондова, Вера Вучкова, Крум Стојанов и Драга Арсеновска покажуваат дека нашиот млад театар има на што да се опре во исполнение на тешките задачи што стојат пред него.

М. Томовска во ролјата на Маја заслужи отдделна похвала и внимание, пројавувајќи беспорна надареност во своето убаво постижение. Ако на тоа се додаде и успехот на декорацијата и целата техничка постановка, тогаш може без претерување да се констатира дека нашата публика остана пријатно изненадена од нечеканиот успех на нашите артисти, заслужено и топло ги поздрављаше.

Многу добриот превод на Блаже Конески претставуе особен успех денес кога има уште свет, кој упорно и тврдоглаво ги повторуат старите бајки на одречуење на формирањето на македонскиот литературен јазик."[1])

Покрај „Нова Македонија", на 12 април 1945 година рецензија за првата премиера објави и „Млад борец". Неговиот почеток егзалтирано констатира: „За прв пат се дигна завесата на нашиот роден, македонски театар. Преполнетиот салон беше во тржествено настроение. Публиката ја чекаше со нетрпение појавата на нашите артисти. Маглата на робството се дигна, обрачите, кој ги стегаа нашите творечки сили пукнаа под незадржените напори на народно ослободителната борба и епохата на подем, на економско и културно преродуење настапи".

Авторот на овие редови, откако ја прераскажува содржината на пиесата и откако констатира дека изборот на пиесата е „сполучив", ќе ја пофали екипата која, и покрај својата младост, била на висина „на своето положение и ако разбира се исполиа некој слабости неизбежни при ваков случај. Пред режисерот стоеше многу тешка задача. Од една страна да изрази потенкости тиа на советската стварност, новата психика на советските луѓе, во полната длабочина, а од друга страна да се совладаат недостатоците на недоволно опитниот артистички кадар. Воглавно таја задача беше успешно решена. Во лицето на Димитар Ќостаров, нашиот театар има подготвен раководител, кој има најмногу заслуги за успешното исполнување на пиесата. Тој даде изврсно исполнение во улогата на Берест. Сигурни сме дека нашиот Народен театар ќе има добри резултати во понатамошната му работа. Треба да се одбележи дека на моменти покажа големо разбирање и талент. Година во улогата на Лида през целото време неможе да излезе од равнодушното состојание, даде образ на една енергична девојка каква е Лида. Тодор Николовски е познат на скопската публика од порано. Тој представи, покажа уште еден пат својата даровитост и успеа да ни го претстави стариот лекар, човекот кој им го приготвуе аеродромот на новите поколениа, за да летнат кон неиспитаните висини (се мисли на Прличко) на науката, во сета негова доброќудност. Петар Прличко беше многу пренагласен и резак. Имаше се утисак дека од појавуеното му на сцената ќе почне да се кара. Инаку, тој даде добра игра. Вучкова и Стојанов не се снајдова најсполучливо во своите роли. Фактот дека тие за прв пат се појавуваат на сцената сепак може да објасни сите недостатоци на нивната игра. Славица Тодорова пријатно ја изненади публиката со својата непринудена игра. Треба да се споменат уште Кондева, М. Томовска и други. Треба да се потцрта немарноста со која беше изнесена ролјата на секретарот на реонскиот комитет на паритјата".[2])

По читањето на двете критики автоматски се наметнуваат две прашања? Едното е зошто Македонскиот театар како своја прва премиера, на отворањето на театарот, прикажува советска пиеса „Платон Кречет" — пиеса која ни во советската литература не зазема некое видно место? Ова прашање толку е поинтересно кога се знае за постоењето на еден огромен фонд на драмска литература во светот и Југославија, како и во Македонија, со оглед на драмските творби на Чернодрински, Антон Панов, Васил Иљоски и Ристо Крле.

Второто прашање е дали е точно дека толкумина актери за првпат настапуваат, кога се има предвид дека Димитар Ќостаров, Петре Прличко, Тодор Николовски, Крум Стојанов, Милена Година, Трајко Чоревски, Димче Трајковски, Благој Црвенков и други порано играле на сцената во истиот објект. И да не споменуваме дека голем број технички лица што ја опслужувале сцената до сценографите и изведувачите работеле во театарот и за време и пред војната. Оттаму, на овие прашања нашата театрологија треба да се задржи и даде аргументиран одговор.

Претставата **„Народен пратеник"** критиката не ја дочекува со големо одушевување. Напротив, во неа театарот се подучува „дека би сакале во развојниот пат, театарот да се здлабочува во вистинското уметничко поставување на драмите... ослободени од секакви лизгави ефекти и од лакрдии". „Платон Кречет" се посочува како пример по кој пат треба да се оди. Откако театарот се подучува како треба да го игра Нушиќ, да се избегнат стапиците што се присутни од поранешното играње на овој осведочен комедиограф, во критиката се вели: „Потсилувајќи го до карикатура, ненужното, небитното, неговиот лек виц, дека тоа е заправо основното кај него... отаде и опасноста да застрани нашиот театар во тој правец, при така лоша претстава на Нушиќ и уште при фактот што некој од нашите артисти и порано играле во неговите комедии — беше голема. И навистина не се успеа да се претпази наполно од таја опасност".

Потоа, во критиката се објаснува дека во комедијата нема никаков проблем за решавање и дека во неа сè минува во површен заплет,

---

[1]) Киро Хаџивасилев: „Платон Кречет" во првиот Македонски народен театар („Нова Македонија", 7.4.1945)

[2]) Премиера на Народен театар-Платон Кречет („Млад борец", 12 април 1945)

иако станува збор за вистинска слика на една стварност, груба, недоделкана расипана, гнила.

„Во текстот нема ниеден 'позитивен" лик и еве како тоа излегло во Народниот театар... Јеврем во интерпретација на Т. Николовски испадна навистина повеќе 'мек' одошто требаше. Будаличка. Тој е тип — ама е и волк што од човека две кожи ќе одере. И таа негова природа, мамелеџиска, можеше да се потсили. Дури тогај тој ќе се исправеше во целиот свој раст.

Фигурата на Ивковиќ е бледо оцртана во комедијата. Но најмногу што можеше да се допушти беше да се прави од некаква позитивна личност. Тој е еден млад кариерист и сметкаџија што прво подушува за мираз и без никакви принципи како политичар.

Во улогата на Срета, Петре Прличко допринесе најмногу за да се навлезе повеќе од што требаше во лекото и површното. Тој успеа да ја насмее публиката, ама не ја запази онаа мерка што беше нужна да се одели Срета како тип, не како обичен шерет туку како најдолен човек. Петре Прличко, надарен комик, требе да ја бара настојчиво таа мерка, и само така тој ќе си отвори нови перспективи за својот понатамошен развој како артист. Бидејќи тој навистина живее со комедичното, и со тоа има предност во комедиата пред другите наши артисти, испаѓаеќи во лекиот виц, тој до извесна степен на сите им ја налага таа атмосфера, што е доста опасно за нашите млади артисти.

Треба овдека да се истакне особено напорот на Тодорка Кондева да создаде тип во улогата на госпа Мара. Младата артиска со успех ја прикажа својата улога, што сведочи за основаноста на неизината работа.

Драга Арсенска во улогата на Павка и Вера Вучкова, како Спиринца, последната во многу среќно избраниот надворешен контраст спрема својот партнер Димче Трајков, дадоа исто така добра игра... и да беше посилно изразен стремежот да се премине преку површното во 'Народен пратеник" а да се истакнат битните работи, ние ќе бевме задоволни од успехот. Немаше да биде толку смешно, ама затоа можеше да се подзамисли човек над тоа, што се кажуе, тоа е најважно".[3])

[3]) К. Велков: По повод премиерата „Народен посланик" од Б. Нушиќ („Нова Македониа" 5-6 и 7.5.1945)

„Народен пратеник"

„НАРОДЕН ПОСЛАНИК" — комедија во 3 чина од Бранислав Нушич

Лица:

Јеврем Прокич — Т. Николовски, Павка (жената му) — Д. Арсенска, Даница (кјерка му) — Д. Прличкова, Спира (баџанак од Јеврема) — Д. Трајков, Спировица — В. Вучкова, Ивкович (адвокат) — К. Стојанов, Госпа Марина (тетка му) — Т. Кондова, Секулич (полициски писар) — Б. Црвенков, Јовица Јеркович — М. Стефановски, Сима Сокич — В. Гашевски, Срета „нумерото" — П. Прличко, Први и Втори граѓанин — Т. Киров и Ал. Маркус, Младен (момок од Јеврема) — Т. Чоревски, Џандар — Т. Гагоски, Чирак — Л. Тешанова.

Дејствието се развива во една српска паланка при крајот на минатиот век.

Постановка: Тодор Николовски; художник: Тома Владимирски; технички раководител: Гр. Бирјуков; осветлител: Ас. Димковски; инспициент: П. Јакимовски, суфлер: Г. Ивановски.

Паузи: после I чин-5 мин; II чин — 10 мин.

„Народен пратеник“ ја режирал Тодор Николовски, а сценографијата ја изработил, како стои во каст-листата, „Художникот Тома Владимирски“. Лицето кое требало да биде костимограф, ќе се појави подоцна. Настапиле: како Јеврем Прокиќ — Т. Николовски, Павка, жената му — Д. Арсенска, Даница, ќерка му — Д. Прличкова, Спиро — Д. Трајков, Спировица — В. Вучкова, Ивковиќ — К. Стојанов, госпа Марина — Т. Конева, Секулиќ — Б. Црвенков, Јовица Јерковиќ — М. Стефановски, Симо Сакиќ — В. Гашевски, Срета „нумерото“ — П. Прличко, граѓани I-III Киров и II А. Маркус, Младен — Т. Чоревски, Џандар — Т. Гагоски, Чирак — Л. Тешанова. Премиерата била одржана на 1 мај 1945.

Додека „Платон Кречет“ редовно се прикажува за публика, Театарот започна да спрема нова пиеса. Тоа се чинеше со големи напори, но и со невиден ентузијазам.

Во салонот на театарот на 9 април 1945 година гостуваше групата „Иво Лола Рибар“. Таа прикажа програма на „голема уметничка висина“. Меѓу другото, тие рецитираа и стихови од А. Шопов.

Вработените во воената болница издавале ѕиден весник, имале хор и библиотека, а формирале и дилетантска група која пред болните веќе извела неколку скеча. „Целото раководство на таја дилетантска група по свое желание го зема народниот артист другарот Димче Трајковски“.

Наспроти новата премиера, на 30 април во Театарот се одржала свечена академија по повод 1 Мај. Во врска со тоа, мешаниот хор во придружба на оркестарот ги исполнил химните, а по рефератот бил изведен „богат програм“ со учество на воениот хор, градскиот хор „Коста Рацин“, Радио хорот на пионерите и Радио оркестарот.

На 6 мај 1945 година, т.е. првиот ден на Велигден, во театарот во Скопје, Народниот универзитет организира утро посветено на Гоце Делчев, така што: „... покрај скаската на другарот Поп-Ефтимов, била одржана литературна музикална част со учество на радио хорот, хорот при народната гимназија и две ученички кои рецитирале стихови од В. Марковски, посветени на Гоце“.

На 5 мај 1945 година, во просториите на художествената школа се одржа собрание и се основа Друштво на уметниците, научниците и журналистите, во Скопје. Друштвото основа шест секции: „художничка, музичка, литературна, театрална, научничка и журналистичка“. И додека во Народниот театар интензивно се подготвуваше пиесата „Татков дом“ и се одржуваа претстави, приредби се организираа како во скопскиот театар, така и во целата земја.

Македонија, како и цела Југославија, е во урнатини: Населението сериозно беше исцрпено од последиците на Војната. Пред продавниците редови. Требаше прво да се создадат материјални средства за опстанок на луѓето. Покрај редовната работа, се одеше во попладневните часови на ударничка работа, на расчистување на урнатините по улиците, фабриките, установите, во помош на селото, железниците. Учениците одеа на задолжителна попладневна работа. Наутро се присуствуваше на наставата, попладне во ударничките акции, а навечер, доколку се дојдеше до влезница „ќе појдеше во театар како во храм, жеден да чуе, да види и научи“. Приредби се одржуваа насекаде. Тие беа духовна храна на напатениот и измачен народ, кој се напрегаше до максимум за да прескокне векови и да се вклучи во тековите по кои се движеше целиот свет. Затоа овие, на прв поглед едноставни набројувања на културните настани, треба да се сфатат како нешто без кое не би можеле да му се радуваме на ова што е денес постигнато на полето на театарската уметност:

Во селото Џумајлија, по повод на еден верски празник, муслиманите од Овчеполието одржале митинг. На него настапил и хорот на муслиманската младина од Штип, кој под раководство на Методи Шантиќ, исполнил турски и македонски песни. Леман Рамо и Мусереф Хусеин исполниле две песни од Шукри Мехмед, а и хорот на основното турско училиште од Овчеполието исполнил песни. Учениците од училиштето „Св. Климент“ во градскиот театар ја прикажале сликата „Партизани“ во режија на Лиза Савченко, драмата „Малиот музикант“ и оперета „Репка“ која била изведена на руски. За оваа приредба вест објавил и Танјуг.

Во **Прилеп** се одржала „важна“ конференција на која е основана музичка секција што ја раководел Данче Шиндилоски кој добил задача да организира хор од 200 луѓе, да ги прибере сите „музикални луѓе“ за кое ќе бидат ангажирани и „четирите градски диригенти“, а потоа редакција за ѕиден весник и дилетантска група со одговорната Блага Томаниќ и културно-просветна предавачка секција.

На 20 мај 1945 прогимназијата во Прилеп, за бедните ученици, ги прикажале „Престапление и наказание“ од Достоевски и „Аналфабет“ од Б. Нушиќ.

На 24 мај 1945 година Народниот универзитет, во киното „Уранија“ („Култура“) приреди вечер посветена на браќата Кирил и Методиј. Хорот на Народната гимназија ги исполни двете химни, а по излагањето на Љубен Лапе-помошник министер за просвета, хорот испеа две народни песни и маршот „На борба машко племе“. Потоа артистот на театарот Мирко Стефановски прочита дел од житието на Св. Климент, а артистот Трајко Чоревски прочитал „За азбуката“ од Черноризец Храбар.

Војниците на VI албанска дивизија во Народниот театар на 23 мај 1945 година одржаа приредба, на која нивниот хор ги отпеа албанската и југословенската химна. Потоа ја прикажаа драмата „Беса“ од Сами Фрашери, а хорот на дивизијата изведе неколку песни.

Пионерите од Скопје одржаа Академија по повод денот на Кирил и Методиј и роденденот на Тито, на 24 мај 1945 година. Настапија хоровите со кои диригираа пионери. Во програмата се изведени рецитации, балетски и музички точки, па народни игри и пиеси. Пионерите од „Св. Климент“ исполнија партизански песни и козачка присивна песна. Се истакнаа турскиот хор и хорот на училиштето „Браќа Миладинови“. Најмалиот пионер од „забавачницата“ со рецитацијата „Пионер сум друже“ предизвика бурни ракоплескања, а малите Албанци со пиесата „Овчарче во школото“ ја покажаа љубовта кон Тито. Забележан е и хорот од Булачани како и вежбите на пионерите од Горно Лисиче. Со аплауз се наградени и пионерите од албанската школа со албанското „Момино коло“.

Во **Тетово** на 20 мај 1945 година се основал единствен градски пејачки хор. Тој го добил името на првоборецот Тодор Циповски--Мерџан.

На 25 мај 1945 година во театарот е одржана Академија по повод роденденот на Тито. Химните ги исполнија градскиот хор „Коста Рацин“ и оркестарот на радио Скопје под диригентство на Т. Скаловски. Настапи и камерниот хор под диригентство на Илија Џувалековски, потоа војничкиот хор под диригентство на Трајко Прокопиев. Артистот Т. Николовски го прочита „Тито“ од Ели Финци, а Крум Стојанов ја рецитира „Титов напред“ од В. Назор.

На 19 мај 1945 година кумановските работници одржале приредба со учество на работничкиот хор што ги исполнил химните, маршевите и други песни. На крајот била прикажана пиесата „Ташка Коваљчук“ од рускиот партизански живот.

И во **Штип** била одржана академија по повод роденденот на Тито на која биле исполнети рецитации „Песма о биографији друга Тита“ од Зоговиќ, „Песно моја“ од Шуберт, партизански песни и друго, што биле изведени од Трајче Атанасов, Методи Алексов, Шантиќ, гимназискиот хор, Коце Трпков и други. Посебна заслуга за програмата има Сергеј Михајлов, учител по музика.

И во **Битола** по тој повод се одржала приредба, а отпеани биле химните од градскиот хор „Стеван Наумов-Стив“. Потоа била изведена програмата од страна на културната екипа на XXII дивизија.

Во **Крива Паланка,** на 24 мај 1945 година, во училиштето била изведена пиесата „Зла маќеа“, драматизирана народна приказна.

На 26 мај 1945 година учениците на кочанската гимназија ја извеле пиесата „Бездомни“ од Дамјанов, во Штип, а ден подоцна театарската група на работниците од Кочани ја прикажале пиесата „Сомнително лице“ од Б. Нушиќ.

Пионерскиот хор „Бистро изворче“, под диригентство на Кирил Ташков (Македонски), одржал концерт на 24 мај 1945 година во Битола. На него биле изведени песнички што ги компонирал диригентот, потоа химната на Св. Кирил и Методиј и оперетата во четири дејствија „Изворчето на чудесите“. Оперетата се прикажувала со голем успех во Битола.

На 30 мај 1945 година во женското основно училиште „Ирфан“ била прикажана приредба за Турчинките во која настапиле и ученички на училиштето „Шефкет“. По химните, рефератот, хорските композиции, рецитации, дијалози, читање басни и стари народни приказни, турскиот хор ја испеал „Во борба“ и „Денес над Македонија“, а потоа била рецитирана „Партизанска пролет“ од В. Марковски. Биле исполнети и

Тодор Николовски, Добрила Ивановска, Петре Прличко, Мери Бошкова, Киро Ќортошев и Деса Прличкова

неколку ора, а на крајот ученичките од стручната школа ја прикажале пиесата „Дончева Нада".

На 31 мај 1945 година **Битолскиот театар** ја прикажал драмата „Светлината на мајакот" од советскиот писател Л. Карасиев. Режисер на пиесата бил Димитар Талев кој ја играл и ролјата на началникот на мајакот, а Димитар Османли го толкувал успешно безазленият метеоролог Никола Савчев и „даде од младите најарна глума и се уживе до голема степен во ролјата на преставуената личност".[4])

■ На 8 јуни 1945 година во Народниот театар во Скопје културно-просветната група при штабот на V Армија приреди втор концерт со композиции од Чајковски, Драго Новиков и хорски песни од Оскар Данон, Пахор, Т. Прокопиев, Поповиќ и Крстиќ. Воените хорови ги диригираа Т. Прокопиев и А. Власак, а оркестарот М. Дракула.

Културно-просветното одделение на **Струга,** покрај многуте приредби што ги прикажало во градот и селата, организира турнеја во Охрид, Ресен, Кичево, Гостивар, Тетово и Дебар. Тоа „веќе гостуе во Охрид каде со ретко голем успех ја прикажа пиесата 'Печалбари'".[5])

Димче Трајковски раководел со драмската група при Воената болница. „Кај ранетите и болните најмногу радост внесуе дилетантската група која скоро секоја недела дава за болните по едно претставление. На општо желание на ранетите, во болничкиот парк е построена сцена на отворено. Така миналата среда со голем успех беше изведена пиесата 'Зона Замфирова'".

Во неделата на 10 јуни 1945 година, во салонот на Работничкиот дом, дилетантската група на Културно-просветното одделение при Воената болница ја организира својата прва претстава за граѓанство. За таа цел беше подготвена драмата „Два другара". Во програмата учествуваа и хорот при болницата под диригентство на Васил Хаџиманев.

На 13 јуни 1945 година во Народниот театар во Скопје е одржана комеморативна академија за загинатите уметници. Хорот на Радио Скопје и артистката Вера Вучкова го исполнија „Маршот на паднатите" од В. Марковски. Артистите рецитираа стихови од паднати поети, а хорот на Радио Скопје, заедно со радио симфониският оркестар, го исполни „Маршот на III-та ударна бригада" што го компонирал Панче Пешев. Академијата заврши со дел од III симфонија на Бетовен, во изведба на симфониският оркестар на Радио Скопје под диригентство на Т. Скаловски.

На 14 јуни 1945 Народниот театар ја прикажа третата премиера во годината — **„Татков дом"** од Валентин Катаев, а во режија на Димитар Ќостаров и сценографија на Тома Владимирски. За третата премиера се јавува и трет критичар, т.е. Димитар Митрев кој во половина критика говори за текстот:

„Пиесата е правилно насочена од режисерот Димитар Ќостаров. Режисерот ја сфатил правилно пиесата, во нејзината целост ги открил вистинските побуди на авторот и по сè изгледа да ги е употребил сите свој усилија за да ги насочи во тој правец и самите артисти. Нс неоспорна вистина е дека успехот на една пиеса не може да се должи само на режијата, јасно е дека режисерот е бесилен да се справи со многу објективни пречки. Во таја пиеса успехот се должи колку на режисерот, толку и на интуитивното потскажување за културното разбирање на самите артисти... И сепак независно од недостатоците... пиесата „Татков дом" е нов и сигурен успех на нашиот народен театар. Тоа е смел чекор напред во целосното развитие на нашата млада театрална уметност. Ако и голем дел од успехот на пиесата да се должи на самиот режисер не можеме да го премолчиме и големиот успех на артистите. Ќе кажам отворено дека нивната игра ги надмина сите очекувања. Тие го разбија скептицизмот на публиката... не може да не одбележиме искрено задоволство од големиот успех на Кондова во ролјата на Зина. Ако имаме предвид слабата школовка на артистката не може да не признаеме дека при тоа положение не ќе можевме да си претставиме подобра, поразнообразна и поверна интерпретација на таа ролја. Артистката достигнуе не само една богата тема од психолошки моменти кој ги карактеризираат болезните душевни реакции на една млада девојка која без да измени на друштвениот долг ги изживуе трепетите на големата љубов, но и еден развој на пиесата во други насоки. Кондова во таја ролја уште од сега се истакнуе како неоспорно артистично дарование и со многу работа над себе, со стално театрално и широко културно самообразование ќе може да постигне многу и да се зацврсне како предна сила на нашиот народен театар. Трајко Чоревски ја разбра наполно својата иначе трудна и искусителна ролја. Во ролјата успешно го дава типот на еден младинец... Тој дава игра во која се гледа дека при повеќе самочувство ќе даде многу.

Тодор Николовски во ролјата на мајор Сарафонов достигнуе една слободна и реалистична игра... Но тука се крие и една опасност од многу слобода да не помине кон шаржирање.

Наполно со ролјата си е К. Стојанов кој во моментот на напивањето дава една психолошка правдива, стегнато и со строго чувство за мерка игра. Перица Прличков во ролјата на стариот Арсењев е наполно во реалистичкиот дух на пиесата. Моментот кога зборуе за германските sверства е даден со многу чувства со една непринуденост и простота која ја завладеват публиката. Макар и да излегуе само еден пат на сцената Драга Арсенска го дава типот на вдовицата Марија Степанова наполно успешно. Артистката се справила правилно со мачната си ролја и цела е прописна од неа".

Критичарот ја истакнува и играта на Деса Прличкова, а за Илија Милчин, иако го пофалува, вели: „Сеуште не дава тоа кое може и треба да го даде".

И замера на Славица Тодорова дека не ја предава верно хероината од војната Вера која е „бледа претстава за вистинската Вера". Истото го мисли и за играта на А. Маркус чиј вистински лик „остануе смирен за публиката". За играта на Вера Вучкова во ролјата на Дусја: „Ако и дава спокојна и одмерена игра, уште не може да се издигне повеќе од тоа". Малиот А. Трајковски „со играта си обеќава многу. Треба да се одбележи постигнатиот успех во сценичната постановка и во декорите и покрај очигледните мачнотии".

„Смело ќе кажеме дека 'Татков дом' е новиот голем успех на нашиот народен театар. За тој успех и режисерот и артистите треба од срце да ги поздравиме".[6])

Критичарот во „Млад борец" за претставата „Татков дом" пишува дека таа е смел чекор на Скопскиот театар и дека „артистите се вживеа до голем степен во улогите си и со малки исклучениа дадоа живи и оформени ликови. Особено психолошки богата и непринудена беше претставена Зиња од Тодорка Кондова".[7])

---

[4]) Советската драма „Светлините на мајакот" на битолската сцена („Нова Македонија", 7.6.1945)

[5]) Просветна дејност на културно-просветното одделение во Струга („Нова Македонија", 13.6.1945)

[6]) Димитар Митрев: Народен театар — Татков дом „Нова Македонија", 16.6.-1945)

[7]) Вера во животот („Млад Борец", бр. 28, 23.6.1945)

„Татков дом"

„ТАТКОВ ДОМ" — пиеса во 4 чина од Валентин Катаев

Лица::

Зина Судејкина (работничка, бригадир на младинска бригада) — Т. Кондова, Васја (незин брат, работник) — Тр. Чоревски, Санја и Вера (незини другарки од детинство) — Д. Прличкова и Сл. Тодоровска, Дусја (нејзина другарка и саперница во производството, бригадир на младинска бригада) — В. Вучкова, Сарафанов (мајор-тенкист, вујко на Зина и Васја) — Т. Николовски, Бандаренко (шофер на Сарафанов) — Бл. Црвенков, Волјушкина Полина Николајева — М. Година, Колја (нејзин син, во последниот чин воспитаник на Суворовското училиште) — Ан. Трајков, Харитон (негов пријател, воспитаник на Суворовското уч.) — Т. Велкоски, Хомутов Валерјан Авдеевич (инж) — Кр. Стојанов, Коновалов (директ. на завод за локомотиви) — Ал. Маркус, Никаноров и Арсенјев (стари работници) — М. Стефановски и П. Прличко, Севрјутин (ген., началник на фронт. тил.) — Ил. Милчин, Мартинова Марија Степанова (вдовица на мачен од Германците работник) — Др. Арсенска, Момче, Девојче.

Дејствието станује по првата половина на 1944 год. Место — ослободено од германските завојувачи, работничко селиште.

Постановка: Димитар Кјостаров; декор: Тома Владимирски; технички раководител: Гр. Бирјуков; осветлител: Ас. Димковски; инспициент: П. Јакимовски; суфлер: Г. Иваноски.

Паузи: после I чин-5 мин, II чин 7 мин., III чин 7 мин.

На 10 јуни 1945 година во **Прилеп** гостувала циганската младина на покана од прилепчани. Пристигнале 27 лица кои во младинскиот дом ги исполниле химните, неколку народни песни, македонски и цигански и хорската рецитација „Орлите на Македонија". Имало и неколку рецитации и песни пеени во дует. На крајот го прикажале скечот „Циганскиот живот во Ниш и Лесковац". Потоа џез оркестарот на гостите од Скопје, ги забавувал домаќините.

Во **Галичник** на 14 јуни 1945 била прикажана претставата „Печалбари" од А. Панов.

На 18 јуни 1945, по повод завршувањето на учебната година, хорот на Народната гимназија „Јосип Броз Тито", во Народниот театар одржа концерт под диригентство на Стефан Гајдов, а со учество на радио оркестарот. Програмата имаше три дела и тоа: „прво — творби на Скалов, Прокопиев, Џувалеков, Фирфов и Гајдов; второ — руски, српски, словенски, хрватски и бугарски композиции; и трето — „На убавиот Дунав" од Штраус и „Друг Тито" од Данон".

На 16 и 17 јуни 1945 година синдикалната театарска група од Велес го посетила **Штип.** Таму ги прикажала претставите „Платон Кречет" и „Издаица" („Предавник").

Во **Тополчани,** културно-просветната екипа на окружниот ЕНОФ од Прилеп организирала митинг со програма. Во неа најуспешна била едночинката „Гладна кокошка просо сонуе". Митингот бил одржан на 15 јуни 1945 година. Истата група, на 14 јуни 1945 година настапила во **Кривогаштани** каде, меѓу другото, ја прикажала комедијата „Аналфабет" од Б. Нушиќ.

■ Во летото 1945 година заврши првата сезона, ако така може да се каже, бидејќи Скопје беше ослободено на 13 ноември 1944 година. Резултатите што се постигнати, и покрај сите тешкотии, потврдија дека македонскиот народ ја доби борбата на полето на културата. Ансамблот на Театарот во текот на конституирањето со успех ја врши својата значајна мисија. Во прво време тој прикажува едночинки и ги реализира програмите на свеченостите и академиите. Подоцна, со прикажување на посебни претстави исполнети и со по неколку едночинки, сезоната ја заврши и со три целовечерни претстави.

Последната премиера **„Татков дом"** истовремено послужи како школа и за самите артисти. Тие со ист жар и младински ентузијазам, како и советската младина во обновата на татковината, со невиден полет и ентузијазам го градеа новиот театар.

За да се привлече публика, беа прикажани четири бесплатни претстави за војска и две за граѓанство.

„За жалост на нашиот народен театар во првата сезона од неговата работа, сред нашиот народ не создаде уште оној масовен интерес, што е негова основна намена, ама веруеме дека со својата работа во иднина и тоа ќе биде постигнато".[8])

Под наслов „Театарот во Куманово", во „Нова Македонија" од 24 јуни 1945 пишува дека Окружниот народен театар во Куманово развил голема дејност и прикажал во текот на годината 48 претстави на кои биле изведени следниве пиеси и скечови: „Со крвта врела за слобода", „Партизанска мајка", „Нашето девојче", „Кумановски партизани", „Тонфилм", „Кирија", „Мува", „Капетан Пепухов", „Свињарка", „Сталинградски комсомолци", „Пашка", „Балада за гвардиското знаме", „Ревија на ќорите", „Кијавица", „Стекол човекот телефон", „Мајка", „Еквивалент"; „Гладна кокошка просо сонуе", „Кир Јања", „Силата на љубовта" и „Правдата ќе победи". Театарот во текот на секој месец ги обиколувал околните села како и Кратово и Крива Паланка најмалку по еднаш. Артистите, доброволци и аматери се работници и работнички, занаетчии, учители, трговци и друго.

На 27 јуни 1945 во Народниот театар, Политичкото просветно одделение на V Армија приреди свечена академија во чест на борците од 48-та Македонска ударна бригада. По химната и говорот, се продолжи со хорска програма и рецитации.

Албанското основно училиште во Скопје „Лирија", по повод завршувањето на учебната година, на 24 јуни 1945 година во салата на училиштето „Даме Груев", покрај хорската програма, ги изведе едночинката „Слободен јазик" и мелодрамата „Братоубиство".

На 29 јуни 1945 година во Народниот театар културно-просветната група при 48-та Дивизија одржа концерт со песни меѓу кои серенади од Григ, а драмската група го прикажа скечот „Сасе-глупак" од Суходолски.

■ Народниот театар од Скопје на својата **прва турнеја по Македонија** настапи со сите три целовечерни претстави. На 25 јуни 1945 година во Крива Паланка ја прикажа „Народен пратеник". По барање на градот, претставата е прикажана и на 26 јуни. Истата претстава е прикажана на 27 јуни во Кратово, а на 28 во Куманово, додека на 29 јуни во Куманово е прикажан „Платон Кречет". На 2 јули 1945 година во Велес е прикажан „Народен пратеник", а во Св. Николе, поради лошото време а немање сала, планираната претстава е одложена. Во Кочани се прика-

[8]) Ј.Б.: „После завршуењето на првата сезона на Скопскиот народен театар („Нова Македонија". 23.6.1945)

жани „Народен пратеник“ и „Платон Кречет“. На 7 јули 1945 година во Радовиш, на отворена сцена, е прикажан „Народен пратеник“. На 8 и 9 јули во Струмица се прикажани „Народен пратеник“ и „Платон Кречет“.

„Интересот за обиколката е многу голем, што го потврдуваат преполните салони. Членовите на Театарот и покрај мачнотии по патот, разбирајќи го значењето на обиколката на првиот Македонски театар, даваат сè од себе за да можат наполно да го задоволат уметничкиот вкус на нашата публика“.[9])

Скопскиот Народен театар замина на турнеја по Македонија на 26 јуни, а се врати на 5 август 1945 година. За тоа време ги обиколи следниве места: Крива Паланка, Кратово, Куманово, Велес, Кочани, Штип, Радовиш, Струмица, Валандово, Дојран, Гевгелија, Неготино, Кавадарци, Прилеп, Крушево, Битола, Ресен и Охрид. На турнејата ги прикажуваше „Платон Кречет“, „Народен пратеник“ и „Татковиот дом“.

„Насекаде во Македонија народот радосно го пречекуваше првиот македонски народен театар, приредувајќи му срдечни пречеци, најчесто се претвореше во вистинска народна манифестација. Интересувањето за претставите насекаде беше огромно, што покажуе желбата на нашите широки народни маси за поинтензивен културен живот“.[10])

Во исто време завршува првата учебна година на децата кои за првпат, во слободна земја, учеа на мајчин јазик. Така, учениците на прогимназијата во Прилеп ја прикажале пиеската „Снежана и седумте кепеци“, а во Скопје железничарите основале културно уметничко друштво што подоцна го доби името „Владо Тасевски“. Во исто време во Штип гостувале младинската театарска група од Кочани, која ја прикажала пиесата „Смена“. Културно-просветната група на скопските поштари, како известува „Нова Македонија“ од 19 јули 1945 година, гостувала во Охрид.

Битолските артисти гостувале во Струга и ги прикажале пиесите „Москва се строи“ и „Милионери“, како и неколку едночинки на Нушиќ. Битолчаните гостувале на 20 и 21 јули 1945 година и во Кичево и ја прикажале пиесата „Москва се строи“.

Театарската група при „Народната читалница“ во Ново Село, Струмичко, речиси секоја недела давала концерти со забавна програма или скечови за селаните.

„Нова Македонија“ од 27 јули 1945 година известува дека во Загреб било основано културно-уметничко друштво на Македонците со име „Коста Рацин“.

Битолскиот Народен театар гостуваше во Скопје на 28, 29 и 30 јули 1945 година со претставата „Москва се строи“. Во исто време, во Офицерскиот дом во Скопје е одржана концертна радио вечер, во корист на бегалците од Егејска Македонија.

Народниот театар од Скопје објави, на 9 август 1945 година, конкурсен испит за артисти со малку необични услови. Одржувањето на испитите беше закажано во времето од 20 до 25 август, а во другите услови се бараше од кандидатите да имаат завршен VIII клас, „здрав морал“ и да „не соработувале со окупаторот“.

Албанските делегати кои допатуваа за Балканскиот конгрес, одржаа во Народниот театар културно-просветна приредба на 5 јули 1945 година.

Наспроти неспорните успеси, истовремено се укажуваше и на „мачнотиите“ во Народниот театар. За нив дури се употребуваше и зборот „криза“, а се заговараа мерки што требаше да се преземат за надминување на проблемите. Меѓу нив на прво место се споменуваа кадровската некомплетираност. Оттаму, со жалење се констатира дека „меродавните“ не ја сфаќаат до крај сериозно улогата на театарот во изградбата на нашата национална култура, литературен јазик.

„Пред некој ден во театарот се одржа конкурс-испит и за нови артисти и стажанти артисти. Тие исти покажале недостаточна заинтересираност. Карактерно е дека оние наши другари што работаат во внатрешноста во дилетантските групи љубоморно ги чуваат сите свои понадарени членови. Многумина мислат дека со тоа вршат услуга на „театралното дело“ во провинцијата. „Само во Скопје ли ќе правиме театар?“ Зборуат некој. На самото дело тие вршат многу лоша услуга имено за развивањето на прав театар во своите места. Ако така се гледа никој пат нашите дилетантски групи нема да излезат од рамките на дилетантизмот, а што е уште пострашно, ни нашиот театар во Скопје нема да забележи повидни успеси. Во интерес е на нашето театрално дело пред сè да се концентрираат сите сили што денес можат да помогнат на театарот во Скопје. Само ако Скопскиот театар стане жариште на нашиот театрален живот ние ќе успееме да во што пократко време создадеме, не дилетантски групи, ами театар по други наши поголеми градови... и понатаму. На крајот треба да се разбие и оној конзерватизам што го има уште кај нашите постари, кој често со наслада гледа театар, но неќат во него да ги гледаат своите деца“.[11])

Ваквите ставови што се залагаа за концентрација на сите артистички сили во Народниот театар во Скопје, подоцна беа модификувани. Ваквата определба многу му пречи на Народниот театар да ги избере вистинските патишта во својот развој. Но, на оваа тема ќе треба да се навраќа почесто.

За почетокот на театарот и првите тешкотии во репертоарната политика, методот на работа и физиономијата на куќата, Перо Коробар вели: „За секој театар репертоарната политика е можеби најважната и најтешка задача. Таа треба да одговара на потребите на широките работни маси како и на целокупните творечки возможности на театарот во дадена фаза на неговиот развој. Нашиот театар уште во самиот почеток требаше да решава сложени прашања во својата репертоарна политика. Артистичко-режисерскиот состав го немаше нужното театарско образование и опит и затоа, уште во првите чекори на својата дејност, театарскиот колектив ја постави и ја водеше својата работа така што репетициите при приготвувањето на пиесите да бидат во исто време и часови за овладување на уметничко-стручното образование. Се организираа и помошни стручни, општообразователни и политички курсеви што ги посетуваше целиот театарски состав. Благодарејќи на сериозниот однос кон работата, трудовата дисциплина и принципот на ансамбловата игра (колективот низ личноста и личноста низ колективот) можеше брзу да се излезе од грубиот дилентатизам“.

Што се однесува до методот на работата вели Коробар натаму: „Во тој правец нашиот театар ги ползуваше од првите свои чекори, богатиот опит на големите творци на новата советска театарска уметност Станиславски и Немирович – Данченко, тој тргна по патот за постигање на вистински сценски социјалистички реализам. Борбата за реализирање на тој принцип не беше лесна. Таа се појави пред сè во непрекидниот стремеж на нашите артисти за ликвидирање на секаква сценска невистинитост, фалшивост, играње за ефект, површност, шаблонско придување кон творешкиот процес, и за постигнување на вистинска убедлива игра, за природно интерпретирање на образите, настаните и судруваната, за овладување на единствен стил во целината, за творешка дисциплина и чувство на одговорност кон масите“.[12])

Според Димитар Христов, по ослободувањето на Битола (4 ноември 1944), Агитпропот при Воената област на чело со неколку „месни актери формира полуаматерски и полупрофесионален драмски ансамбл кој што веднаш започна со подготвување на едночинки, разни агитки и друг културно-просветен материјал. На 14.11.1944 година во Битола првпат е родена претстава на македонски јазик. Претставата „Ѓоре Магаревски“ од Владо Малески го одбележи раѓањето на Битолскиот театар. Дадени се и следните едночинки: „Новите гости“, „Туѓинче“, „Враќање од бањи“, „Хитлер во агонија“, „Свињарка“, „Малите деца“, „Знаме“, „Со крв во слобода“, „Солидарност“, „Орлите на Македонија“ и две едночинки на Б. Нушиќ „Аналфабета“ и „Мува“.[13])

Се чини дека Димитар Христов не ја видел „Нова Македонија“ од 14 ноември 1944 година, во која јасно се гледа дека првата претстава во Битола била одржана на 7 ноември 1944 година. Во споменатиот број на „Нова Македонија“ пишува дека на 7 ноември во Прилеп бил одржан голем митинг во 9 часот изутрина, а „вечерта артистичката група „Коста Рацин“ приреди за граѓаните театрално претставление кое што беше масовно посетено“. Во истиот напис понатаму пишува дека раководството на АСНОМ со Главниот штаб заминало во Битола и таму во 13

---

[9]) М. Ст.: Обиколката на Скопскиот народен театар продолжува со голем успех

[10]) Обиколката на Скопскиот народен театар заврши („Нова Македонија“ 9.8.1945)

[11]) Нешто за мачнотиите на нашиот народен театар („Нова Македонија“, 26.8.1945)

[12]) „Пет години Македонски театар“

[13]) Илија Топаловски Аврам во „Нова Македонија“, бр. 2, 14.11.1944

Тома Киров, Добрила Пуцкова, Благој Црвенков, Ратко Гавриловиќ, Оливера Филипова и Владимир Гашевски

часот почнува митингот, а пред тоа на влезот на градот биле пречекани Темпо, Ченто и другите. По митингот „народот се разотиде радостен и воодушевени од говорите на своите првоборци". Вечерта се даде бесплатно претставление во театарот."[14])

Во извештајот на Обласниот НОО Битола до Поверенството на просвета при Президиумот на АСНОМ Скопје стои следново: „Во денот на големиот народен митинг во Битола на 7.11.1944 година во чест на другарите од Президиумот на АСНОМ и Главниот штаб, како и делегати од Врховниот штаб се даде приредба која се отвори со македонската химна и Хеј Словени и на која се претстави скечот „Балада на гвардиското знаме", неколку рецитации, исто така се испеја и народни песни и руски песни".

Овие податоци укажуваат дека во Битола постои посебна група што прикажува претстави што се гледа и од фактот дека истата гостувала и во Охрид, Струга и Вевчани на 15 ноември 1944 година.

Составот на театарската група, пак според Димитар Христов, бил следниот: Јорго Цаца-раководител, Вера Вучкова, Мери Бошкова, Димче и Ацо Стефановски, Симо Георгиевски, Славчо Матевски, Ѓорѓи Карев, Јован Бејко, Јован Калаузи, Никола Автовски, Митко Енчев, Пеце Димковски, Љуба Џима, Менде Лазаревски, Мара Аневска, Петар Вељановски и Радован Пеин.

На 14 и 15 ноември 1944 година, била одржана аудиција на која биле примени: Димитар Наумовски, Е. Савченкова, Васка Бошкова, Мара Георгиева, Цвета Даскалова, Коста Џековски, Димитар Османли, Кица Георгиева, Пандора Кулевска, Нада Петрова, Владо „Чипо", Аки Павловски, Јонче Велевски, Димитар Талевски, Предраг и Блашка Дишленковиќ и Живко Оџаков.

Во 1945 година Битолската група ја раководи Аки Павловски. Ансамблот се издржувал од сопствени приходи. Пред повлекувањето на бугарскиот ансамбл целата архива била уништена, а зградата демолирана. Главните завеси успеал да ги сокрие службеникот на театарот Џемаил Рустем Алетовски.[15])

■ Земено во целина, Народниот театар во Скопје постигна најзначајни успеси. Тој ја заврши првата сезона, во ослободена татковина, со вонредни успеси. Со тоа Театарот цврсто ги постави основите на театарското дело во Македонија.

Театарската секција при културно-просветната група на Петтата армија на таканаречената „Чехова вечер" ги прикажа едночинките „Јубилеј" и „Просидба" во салонот на Народниот театар, на 26 август. Три дена подоцна прикажана е пиесата со пеење „Двата наредника", во режија на А. Аврамовиќ. Се истакнаа Ж. Живуловиќ, Ј. Жељуг, Д. Миладиновиќ и Д. Ѓорѓевиќ. Покрај нив, во едночинките настапиле и артистите на Народниот театар. П. Прличко и Т. Николовски.

„Нова Македонија" (од 1 септември) пишува дека во Прилеп гостувала културно-просветна екипа на 22-та Српска ударна дивизија и ја прикажала комедијата на Ј. Стерија Поповиќ „Кир Јања", а пред тоа оркестарот ја испо̀лнил „Петтата руковет" на Мокрањац.

Во Скопје, речиси истовремено се одржа Рамазанска културно-просветна вечер со албански, македонски и турски песни. На крајот е прикажан скечот „Директорот бара артист" на албански јазик.

По случај одликувањето на Маршал Тито, во Народниот театар бил прочитан реферат, а младинскиот хор како и хорот и оркестарот на Петтата армија исполнија посебна програма која заврши со композицијата на Петре Богданов-Кочко „Манифестацијата". Два рецитатори рецитираа песни посветени на Маршал Тито.

На 9 септември, по повод Бајрамските празници, ромската младина одржа забава во Фискултурниот дом. Во програмата беа застапени хорски песни и рецитации. На крајот е прикажан скеч во кој се говори за мачниот живот на Ромите за време на окупацијата, нивното прогонување и тероризирање по концентрационите логори. Дејството се одвивало во Лесковац и Ниш.

Беше отворен и албанскиот младински дом во Скопје на 1 септември со приредба на која настапија хор и солисти.

Во исто време, дилетантската група од Лазарополе пошла на турнеја по галичката околија со хорот и еден скеч, а дирекцијата на Радио Скопје распишува конкурс за радио пиеси, раскази и песни, а сè во врска со претстојните избори.

Синдикалната културно-просветна група при Дирекцијата на ПТТ од Скопје ја обиколува Македонија и прикажува успешни приредби. На 8 септември во Штип е отворен Офицерскиот дом. Во чест на тоа, дивизискиот хор, оркестар и гудачкиот квартет исполниле по неколку точки.

И додека во нашата земја врие како во кошница од голем број приредби, Народниот театар ја подготвува својата прва македонска пиеса **„Чорбаџи Теодос"**.

По големата турнеја по Републиката и краток одмор, Театарот со засилено темпо започна да спрема пиеса за отворањето на сезоната 1945/46 година.

Во „Нова Македонија" од 23 септември 1945 година е поместен разговор со директорот на Театарот Димитар Ќостаров кој говори за плановите во наредната сезона. Одржана е аудиција, се пријавија триесетина кандидати од кои повеќе неподготвени, а е примен сосем мал број. Основањето на театарската школа се поставува како примарен проблем и задача, а во меѓувреме:

„Ние ќе започнеме со еден курс, низ кој ќе треба да поминат скоро сите членови на сегашниот ансамбл. Предметите што ќе ги изучуваат во овој курс се: македонски јазик, историја на театарот, постановка на гласот, сценски вежби, политичко воспитање".[16]) На прашањето како да се привлече повеќе публика, се констатира дека тоа е најважно прашање, а се предвидуваат популарни цени, добра репертоарска политика „која ќе одговара на стремежите и желбите на самиот народ". Се повикуваат да помогнат масовните организации, по ниски цени на билетите и бесплатни претстави за истакнати и сиромашни работници. За репертоарската политика, Димитар Ќостаров вели дека ќе се има предвид „оживување на нашата национална драма, одразување преку пиесите на големиот период на изградување, како во нашата земја, така и во другите слободољубиви земји во светот и поставување на сцената на пиеси од класичните автори". Се предвидува следниов репертоар за наредната сезона: „Чорбаџи Теодос" од В. Иљоски, „Власт" и „Сомнително лице" од Б. Нушиќ, „Тартиф" од Молиер, „Татков дом" од В. Катаев, „Ревизор" од Гоголь и „Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците" од Корнејчук.

Премиерата на **„Чорбаџи Теодос"** од В. Иљоски е изведена во чест на 11 Октомври 1945 година – Денот на востанието на македонскиот народ.

Јован Бошковски својата рецензија ја почнува со следниве зборови: „Настојувањето на нашиот Народен театар да излезе во новата

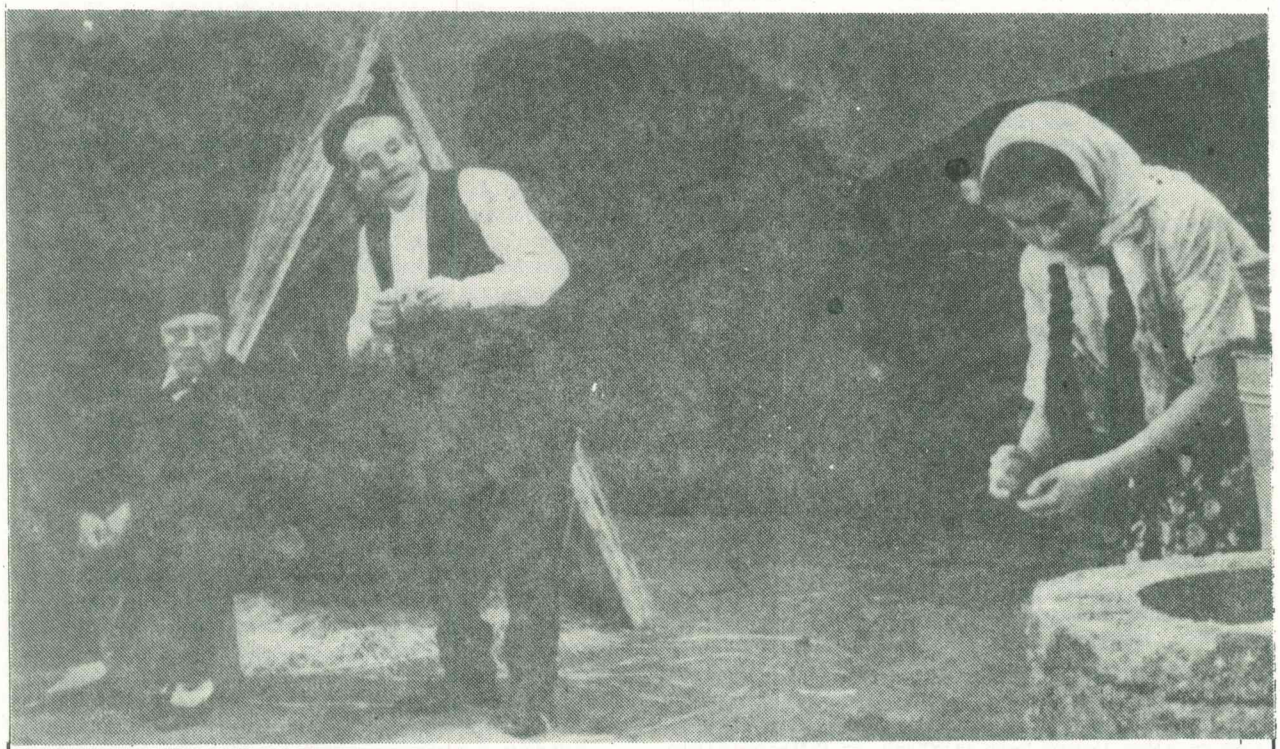
---

[14]) Димитар Христов: „Развиток на театарскиот живот во Битола од 1897 до 1944 година".

[15]) Исто

[16]) Скопскиот народен театар пред нова сезона („Нова Македонија". 23.9.1945)

сезона со наша македонска драма радосно се поздрави од сета наша театрална публика. Премиерата на 'Чорбаџи Теодос' се чекаше со разбран интерес затоа што поставувањето на македонска драма на наша сцена, означува стапка напред во развитокот на нашиот театар и нашата драмска литература. Тоа пред сешто ќе даде полет на нашите драмски писатели како на оние што се имаат порано претставено на скопската публика, така и на младите што уште немаат смелост да излезат со своите драмски творби за нови уметнички оформувања на македонската реалност на борбите и страданијата на народот, неговите напори во наши дни за развиток, уште повеќе кога се знае дека во новите услови го нема веќе цензорскиот молив да ги брише оние места каде во најрески црти се одразуваше во поранешните творби суровата македонска реалност, кога нема веќе сугестии на авторот од страна на „меродавните" за „среќен" расплет и решење на проблемите што се засегоа во првите наши драми. Така поставена пиесата 'Чорбаџи Теодос' и покрај сите свој недостатоци во постановката на артистите Т. Николовски и П. Прличко наоѓаа свое добро толкување. Тука добар дел допринесува и успелиот декор на Т. Владимирски". Откако ќе нагласи дека пречи и нервира долгата сцена во која го будат Теодоса и дека Поцко, иако се појавува во трите последни чина, има малку реплики, ќе го забележи следново: „Во исполнувањето на пиесата се ангажирани скоро сите членови на театарот. Тодорче Николовски во централната улога и П. Прличко (Арсо) оцртуваат два различни типа со ретко богатство на изразни средства. Илија Џувалековски (Поцко) успева да предаде жив пластичен образ но треба да се потруди ненаметливо да ја заполни празнината на неговата улога за која што станува збор погоре. Милена Година (Кева) со топлина ја предава улогата на смирената плаха жена од тиранинот Теодос. Тодорка Кондова (Наца) и Трајко Чоревски (Томче) уште еднаш го потврдуваат својот талент, вложувајќи во својата игра младински жар и солидно учење на улогите. Б. Црвенков во улогата на Спиро навоѓа доста успел израз. Истото може да се каже и за Блашка Дишленковиќ (Евка) која што ги искористува сите возможности што ѝ ги дава самата нејзина улога. Д. Пуцковска (Стојанка) би можела да биде малку поубедлива. Л. Пенчева како Петрија жена на Поцко понекогаш пресилуе во својата игра а инаку за тоа допринесуе и нејзиниот грим кој што би требало да биде малку подискретен. Од помалите улоги вреди да се истакне П. Дишленковиќ како селанец, само што му треба малку повеќе труд околу јазикот; добри епизодни улоги даваат уште М. Стефановски (Ампо), Г. Калимикова (Џонка) и В. Гашевски како коџобашија. Другите артисти исто така допринесуат за целосната интерпретација на оваа пие-



„Чорбаџи Теодос"

„ЧОРБАЏИ ТЕОДОС" — битова пиеса во 4 чина од Васил Илјоски

Лица:

Чорбаџи Теодос (трговец) — Т. Николовски, Кева (жената му) — М. Година, Томче (син им) — Т. Чоревски, Спиро (измекјарот им) — Б. Црвенков, Наца (жената му) — Т. Кондова, Стојанка — Д. Прличкова и Д. Пуцковска, Евка (тетка и) — Б. Дишљенкович, Арсо (бакал ситничар) — П. Прличко, Поцко (правосл. Циганин) — И. Џувалековски, Петрија (жената му) — Л. Пенчева, Ампо, Гјоле, Риле, и Коле (синовите им) — М. Стефановски, Т. Киров, Т. Гаговски и К. Кортошев, Џонка (баба им) — Г. Калмикова, Полјак — Д. Трајков, Селанец — П. Дишљенкович, Коџабашија — В. Гашевски.

Група луѓе, жени и деца.

Дејствието станува во Скопје, во турско време, еден есенен сончев ден пред пладне.

Постановка: Т. Николовски и П. Прличко; художник: Тома Владимирски; технички раководител: Н. Ангелковски; осветлител: А. Димковски; инспициент: П. Јакјимовски; суфлер: Г. Иваноски.

Музикално оформуење: Тр. Прокопиев.

Паузи: после I чин-15 мин; II чин — 10 мин; III чин-5 мин.

Мирко Стефановски, Тодорка Кондова, Крум Стојанов, Трајко Чоревски, Блашка Дишљенковиќ и Перо Петковски

са. На крај би могло да се спомне и неисцрпното јазиково богатство на самата пиеса, сочноста на репликите што ја обележуе како успела битова пиеса".[17])

Во „Млад борец" рецензентот Александар Спасовски ќе го потврди успехот што го постигна претставата „Чорбаџи Теодос" и, покрај другото, ќе напише: „Богатиот македонски народен бит и близоста на нашиот писател до живиот разговорен збор допринесоа извонредно за поубрзаниот развиток на драмата кај нас. На тоа се должи и чињеницата, оти драмските опити се едни од првите творби на македонски јазик". За режијата, А. Спасоски ќе забележи: „Постановката на пиесата е дала доста добри резултати, но слабата игра на еден дел од артистите кои не наполно си ги разбрале улогите ја понижуе неизината цена. Двата централни лика Чорбаџи Теодос и Арсо бакалинот се предадени правилно и успешно. Дадоа добра игра. Токму тоа единство во играта на тие две централни улоги го издигнуе уметничкото исполнение на пиесата. М. Година, Б. Црвенков и Т. Кондова исто така беа поврзани во својата игра и дадоа правдив фон около ликот на чорбаџи Теодос. Т. Чоревски пак даде послаба глума од колку во предишните улоги и на моменти се издвоуеше од таа група.

Треба да се одбележи добро предадениот образ на пианиот селанец од страна на П. Дишленковиќ и добрата игра на И. Џувалековски во обзир на неговото прво стапуење на сцената.

Играта пак на останатите артисти беше добра.

Осет на слабост се осети при Б. Дишленковиќ и особено кај Л. Пенчева. Декорите на Тома Владимирски се добро изработени и предаваат на пиесата особеност, живост и убост.

И поред се тоа изведувањето на пиесата 'Чорбаџи Теодос' преставуе забележителен успех на нашиот Народен театар и несомнено тоа ќе даде тласок и опит за поубрзан развиток на нашата драма".[18])

Пиесата ја поставија Т. Николовски и П. Прличко; сценографијата е на Т. Владимирски, музичкото оформување на Трајко Прокопиев, суфлер Г. Ивановски, инспициент П. Јакимовски, технички раководител Н. Ангеловски, осветлител А. Димковски.

Претставата „Чорбаџи Теодос" најави една од најуспешните сезони на Народниот театар не само затоа што беше прва македонска пиеса, туку и затоа што артистичкиот ансамбл беше пополнет од актери, какви што се Илија Џувалековски, Киро Ќортошев, Д. Пуцкова и други. Тодор Николовски во насловната улога оствари антологиска реализација во македонската театарска историја и една од своите најдобри интерпретации. Пиесата „Чорбаџи Теодос" во неколку наврати беше обновувана, а во оваа година (1987) наполни педесет години од нејзиното прво изведување во 1937 година.

Народниот театар како втора премиера во новата сезона ги изведе пиесите **„Сомнително лице"** и **„Власт"** од Б. Нушиќ. Тие беа еден вид слеани во една претстава.

Киро Хаџи Василев во почетокот на својата рецензија во „Нова Македонија" го истакнува следново:

„Првото нешто што паѓа во очи кога ги гледавме тие две комедии последниве денови на нашата сцена, тоа е особеноста на режијата.

Постановката на Д. Ќостаров на „Сомнително лице" и „Власт" нема многу слично со оние традиционални „Нушиќевски" постановки на кои што нашата публика свикнала од порано. Тоа можеше да се види веќе по еден надворешен признак. Никогаш, веројатно, не е прикажуан Нушиќ, а публиката толку малку да се смее. И ако се замислиме подлабоко на она што го гледавме, без друго ќе заклучиме дека тоа нешто е успех, а не неуспех на постановката дека Д. Ќостаров е беспорно на правилен пат... Во својата постановка Ќостаров не се поведуе некритички по „нушиќевското" во Нушиќа. Тој се стреми да направи еден чекор напред од онаа граница до која успеал да стигне писателот. Тој ги раскрива оние соштествени но замаскирани особини на деиствштите лица а истворемено ги потиска што е возможно повеќе несоштествените, случајни, ефтини хумористички елементи. По таков начин образите стануат појасни, поопределени, пообјективни и потипични, а самата комедија потешка, посилна, посериозна како уметничко дело...

Во „Власт" работата на режисерот во тоа отношение беспорно е била полесна, зашто во таа своја последна работа Нушиќ прави голем чекор напред покажуе дека и самиот успех да се ослободи во многу од оној лакрдијашки баласт што го носеше порано...

Уште првите моменти по дигањето на завесата во „Сомнително лице" можеше да се види дека Петре Прличков носителот на главната рола успеал да се вникне во таа постановка. Воспитаван во миналото со други очи да гледа на Нушиќа, неговата сегашна игра, исполнета со задлабочено разбирање, беше пријатна изненада и беспорен голем чекор напред во неговото развивање.

Дишленковиќ во ролата на Жико наполно успеа да го предаде образот на пијаниот паразит-чиновник но голема пречка преставуе за него непознавањето на јазикот...

Треба уште да се одбележи и многу живиот дијалог за „сушноста" на власта меѓу алчниот „ученио", вештиот „молзач", министровиот чичо и простиот провинцијален трговец Арсен на кого што главата му се запалила од помислата дека толку многу се доближил до „власта", но кого сеуште го „жегнуе" в крст штом види власт, дијалог така добро изведен од Т. Николовски и П. Прличков.

Меѓу останатите роли посебно се истакнаа К. Стојанов во „Сомнително лице" и Т. Кондева во „Власт".[19])

Народниот театар навлезе во втората сезона со ненамален елан на целиот ансамбл и со едно искуство од пред тоа прикажаните премиери. „Тука треба да одбележиме со радост дека нашиот театар уште во првата година макар да неговиот состав повеќето од артистите беа млади, ентусиазирани луѓе, што за прв пат во својот живот излегуват на сцена ни во своите први претстави не покажаа никакви знаци на дилетантство а тоа се должи пред сè на солидното раководство и прилежно учење не само на театралната уметност туку и сè она што современиот артист треба да знае... Накратко, во двете први овогодишни претстави на нашиот Народен театар проличује јасно дека нашиот театар се развива по еден правилен пат. Низ него пред сè **вее новиот дух** на театарот, како една културна институција која пред сè има за задача да му служи на својот народ во неговите напори за културно просветното издигнување на нашите народни маси."[20])

Овој напис е без потпис. Во него театарот првпат го добива името **„Македонски народен театар"**, а не само „Народен театар". Македонскиот народен театар како последна премиера во 1945 година ја

---

[17]) Јован Бошковски за „Чорбаџи Теодос" во „Нова Македонија" (14.10.1945)

[18]) Александар Спасоски: „Чорбаџи Теодос" – битова пиеса од В. Илјоски („Млад борец", 15.10.1945)

[19])К.Х. Василев: Нушиќ пак на нашата сцена („Нова Македонија," 1.11.1945)

[20])Двете премиери на Македонскиот народен театар

постави најубавата и бесмртна француска комедија „Тартиф“, во режија на Димитар Ќостаров. Тоа беше истовремено и прво класично дело на нашата сцена, класика на македонски јазик. Затоа и се очекуваше со толку големо нетрпение од целокупната театарска публика.

„Но уште при првото кревање на завесата, на некнешната премиера, стана јасно, дека и режијата и артистите пристапиле кон работата не само со смелост туку и со длабока увереност во своите сили и здраво чувство за одговорност. Првото што паѓа в очи уште во самото начало, е онаа раскош на целата атмосфера во куќата на богатиот Оргон, произвикана непринудено од дискретниот но изискон стилски декор на В. Поповиќ-Цицо и основниот тон на режијата воден низ целото дејствие со сигурна рака од режисерот Димитар Кјостаров кој се задржуе до крај каде избива на преден план основната идеја на авторот и личноста на набожниот лицемер Тартиф“.

За Тодор Николовски, во рецензијата, се вели дека во неговата улога на Тартиф „се оцртуе со проникнуење во најтенките нијанси на еден карактер и сигурно чувство за мерка. Неговата маска на смерен набожник, мимиката од која проблеснуе сета лигавост на подлец и сладострасник и злобата на навреден одмазник е во полна складност со играта и дикцијата. На самата премиера Т. Николовски во четвртиот чин не го издржа првичното темпо, но при крајот на истиот чин се поправи.

Во Дорина младата и даровита артистка Тодорка Кондова која и овој пат ни го покажа сето богатство на преливи во својата игра, ги надмина и оние широки рамки поставени од Молиера за малата Маријанина придружничка... Се приметува на Д. Ивановска како Маријана дека не се вживува во улогата, а на Крум Стојанов (Валер) дека несреќно го избрал гримот и неговата глума испаѓала наместена и неуверлива“.

На П. Прличко во улогата на Оргон му се забележува отповеќе патетика, пренагласени нотки. За ролата на И. Џувалековски (Клеант) се вели дека треба да го избегне декламаторството и дека со својата чиста дикција и достоинствена појава „се добар предуслов за создавање на целосниот Клеонтов образ“. Милена Година како Пернел го немала најдено „правилниот драмски акцент“, улогата не спаѓала во нејзиниот жанр и ѝ се префрла за тешкотиите во јазикот. М. Бошкова (Елмира) се претставила „како младо дарование што може да даде од себе си многу“. Се пофалува играта на Т. Чоревски, П. Дишленковиќ и М. Стефановски дека „го даваат својот дел за целата изведба на пиесата“.

„СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ“ — комедија во 2 чина од Бранислав Нушич

Лица:

Јеротије Пантич (срески капетан) — П. Прличко, Анѓа (жената му) — Б. Дишљенковиќ, Марица (керка му) — Д. Ивановска, Викја и Жика (срески писари) — М. Стефановски и П. Дишљенкович, Милисав — Т. Чоревски, Тасо (практикант) — Д. Трајков, Гјоко — К. Стојанов, Алекса Жунјич (срески чпиун) — Т. Киров, Чорбаџи Спасе и Чорбаџи Миладин (трговци од чаршија) — Т. Гаговски и К. Кјортошев, Јоса (пандур) — Б. Црвенков.

*

„ВЛАСТ“ — комедија во 1 чин од Бранислав Нушич

Лица:

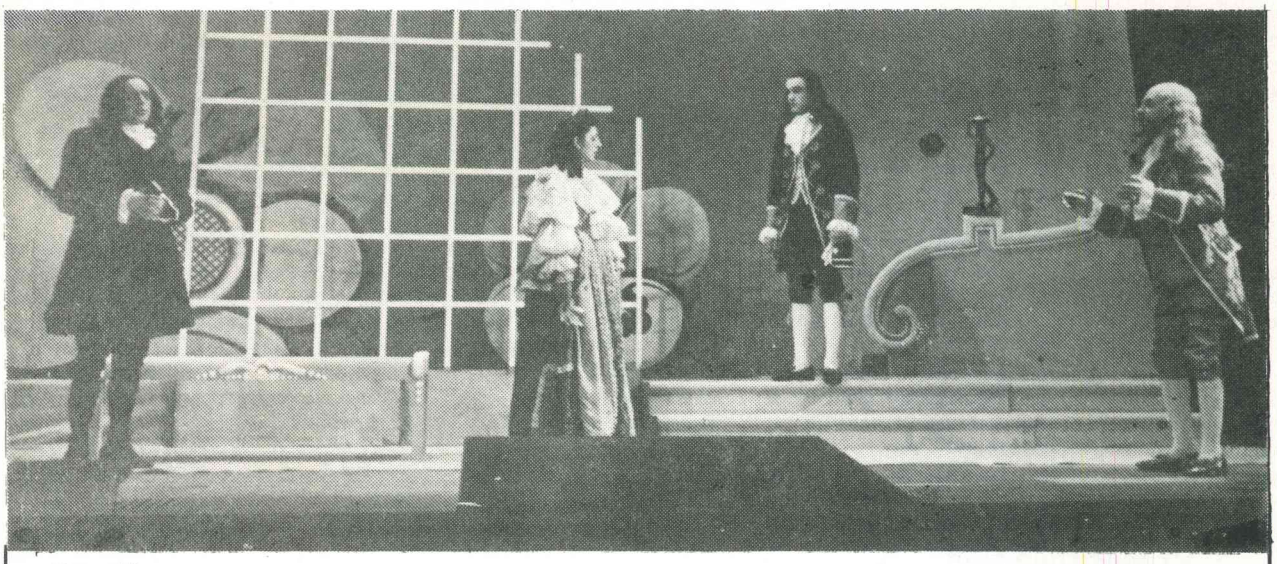
— Милоје — П. Прличко, Арсо — Т. Николовски, Мара — М. Година, Слугата од министерството — Б. Црвенков, Добросав — И. Џувалековски, Мица — Т. Кондова, Кумот — В. Гашевски, Кумата — Г. Калмикова, Министерот — К. Стојанов, Лепосаа — Л. Пенчева.

Постановка: Дим. Кјостаров: инспициент: С. Николов; технички раководител: Н. Ангелковски; осветлител: А. Димковски; декор: В. Попович — Цицо; суфлер: Г. Иваноски.

Паузи: после I чин-10 мин.; после II чин на „Сомн. лице“ — 15 мин.

„Власт“

„Сомнително лице“



„Тартиф“

„ТАРТИФ“ — комедија во пет чина од Молиер

Лица:

Госпожа Пернел (мајка на Оргон) — М. Година, Оргон — П. Прличко, Елмира (жената му) — Л. Пенчева и М. Бошкова, Дамис (син на Оргон) — Т. Чоревски, Маријана (ќерка на Оргон и љубовница на Валер) — Д. Ивановска, Валер (љубовник на Маријана) — К. Стојанов, Клеант (шура на Оргон) — И. Џувалековски, Тартиф (лицемерен набожник) — Т. Николовски, Дорина (придружничка на Маријана) — Т. Кондова, Г. Лоајал (судски пристав) — П. Дишљенковић, Полицејски чиновник — М. Стефановски, Флипот (слугинка на госпожа Пернел) — Д. Пуцковска.

Дејствието станува во Париз, во домот на Оргон.

Постановка: Димитар Ќостаров; декор: Вас. Попович-Цицо; технички раководител: Гр. Бирјуков; осветлител: Ас. Димковски; инспициент: П. Јакимовски; суфлер: С. Николов.

На крајот, рецензентот констатира дека театарот „ни ги предочи како никогаш до сега широките возможности за сигурен напредок што му престои во блиска иднина“. За преводот се вели дека е успешен, но се чуди „зошто се остапуе од некој веќе утврдени форми на нашиот литературен јазик и од оној јазик што сме го чуле веќе на сцената“.[21])

Нешто невообичаено се случуваше и со театарските рецензии: пишуваа Јован Бошковски, Киро Хаџи Василев и Александар Спасовски и еве сега уште една рецензија, овој пат од Димитар Митрев. Како во тие времиња да имаше повеќе театарски критичари од денес. Тој егзалтирано забележува: „Ако пиесата само се играше, би можело да се рече, дека тоа е само смелост. Но вистината е во тоа, дека не само се играше, но се одбележуе и успех-преку играта на артистите, преку постановката на режисерот Ќостаров. Јасно е дека има грешки-би било чудно ако не би ги имало“. Откако кажува дека во тие услови во кои работи театарот, „Тартиф“ претставува и потврдува „дека во нашиот театар упорито се работи“, за режијата на Ќостаров вели: „Задачата на режисерот Ќостаров се состоеше имено во тоа и тој ја разреши, со некој искљученија, со умереност и простота. Тој ја следвал линијата на сценскиот реализам и го уперил вниманието си главно во согласуењето на одлните сценски образи, во едно цело, кое да содржуе, пред сè, реалистичност-неопходниот услов за доближуењето на животот на сцената со разбирањата на публиката“.

За толкувањето на насловната улога пишува дека Тодор Николовски се истакнува како „правдив исполнител“, „го води умело дијалогот и се стара да ја постигне тенкоста во лажната игра на набожник“. Тој може да се „владее, дека му е познато чувството за мерка. Давајќи жива игра, без излишно потсилуење на надворешните ефекти без злоупотреба со мимиките, артистот го достигнуе врхот во својата рола. Но после свлечуењето на маската, после провалот на набожникот, во моментите кога му се наложуе да приступи како одмазник, Николовски мачно се справуе со наложилата му се смена“. За Петре Прличко, во улогата на Оргон, констатира дека и тој „не може да издржи“ до крај. „Како лекомисленик и наивник, навистина дава игра што се прима од публиката како верна, но и тој отпаѓа после разврската. Целиот свој трагизам на човек кој е бил до глупост заслепен во махинациите на еден несравним шарлатан блескот на разголената чистота, вистина, се намалуе во отпадната игра на Прличко“.

За играта на Т. Кондова се вели дека и во оваа пиеса се покажува „со жива, решителна и убедлива игра“, а за интерпретацијата на Добрила Иванова истакнува дека ја разбрала ролата и дека не. ги „натфрлила рамките“ што ѝ ги определил самиот автор.

„Илија Џувалековски кој во други пиеси даваше посмела и природна игра, во ролата на Клионт е скован и бесилен да приступи кон сигурна игра за која има несумливи возможности“. За Крум Стојанов (Валер) критичарот смета дека давал улога на заслепен човек од љубовта, „но со некој прекаљени жестови и со невозможниот грим ја прави ролата неприемлива“. Улогата на Милена Година (Пернел) не ѝ одговарала, а Дишленковиќ, како судски пристав, се доближува до лик од тоа време.

Т. Чоревски и М. Стефановски, и покрај тоа што имаат мали улоги, дале приемлива игра. Сценографијата на Цицо Поповиќ придонела да се видат белезите на епохата „при тие трудности за театрален декор тоа што ни го дава художникот е навистина многу“.

На крајот критичарот констатира дека и покрај некои пропусти во режијата и слабости во играта, изведбата „преставува навистина успех на нашето младо театрално искуство“.[22])

Претставата „Тартиф“ беше последна во 1945. Помина годината на ентузијазам, во која беше манифестирана огромната љубов кон театарската уметност и големата свест за огромната одговорност што театарот ја имаше во штотуку ослободената земја. Така, преку едночинките

---

[21])Јован Бошковски:Премиерата на „Тартиф“ („Нова Македонија,“ 21.12.-1945)

[22])Димитар Митрев: „Тартиф“ на сцената на Народниот театар

„Силата на љубовта", „Балада за гвардиското знаме", „Нашето девојче", „Еден е патот" и други, ансамблот беше исправен пред еден вид испит за одговорната работа што ги чекаше младите ентузијасти.

Кога на 3 април 1945 година се крена завесата и се чу првиот збор на македонски јазик: **„Колку е близу сонцето"**, исчезнаа и последната резерва и недоверба што веројатно тлееше во срцата на многумина. Со „Платон Кречет", „Народен пратеник" и „Татков дом", Македонскиот народен театар ја заврши својата прва и нецелосна сезона. На летната турнеја, Театарот ги обиколи сите градови и поголеми села на Републиката со пиесите „Платон Кречет" и „Народен пратеник". Сите предуслови за новите вивнувања беа тука и со првата македонска пиеса „Чорбаџи Теодос", а потоа и „Сомнително лице" и „Власт" и на крајот со „Тартиф", преведени на македонски јазик, со обновата на „Татковиот дом", како и со новите актери, Театарот цврсто ги постави темелите на театарската уметност во Македонија, а неговото натамошно чекорење стануваше сè посигурно. Во текот на годината беа прикажани 6 премиери со 108 претстави, на кои присуствуваа 42.290 посетители.

Написот „Една година Македонски народен театар", Јован Бошковски го заврши со следниве зборови: „Правејќи биланс за целокупната работа ние можеме да кажеме дека само во условите на национална слобода, каде единствено може народот да ги разгрне своите творчески сили и при народната власт која знае да ги цени и помага напорите на културното поле, можеше и нашиот театар да ги постигне овие успеси, можеше покрај неуморниот директор на театарот другарот Д. Костаров и артистите Тодор Николовски и Петре Прличко како негови соработници, покрај постарите артисти да израснат и такви млади дарованија како **Тодорка Кондова, Трајко Чоревски** и други."

Кон овие имиња треба да се додадат и другите кои во првата година на МНТ дадоа сè од себе за да го имаме овој и ваков театар каков што е денес. Тоа се актерите:

Илија Милчин, Крум Стојанов, Илија Џувалековски, Тома Кировски, Марија Бошкова, Добрила Пуцкова, Мирко Стефановски, Добрила Иванова (Чабриќ), Кирил Кортошев, Благоја Црвенков, Деса Прличкова, Милена Година, В. Вучкова, М. Томовска, Драга Арсенска, Славица Тодорова, Лена Тешанова, Владимир Гашевски, Александар Маркус, Димче Трајковски, Т. Гагоски, Блашка Дишленковиќ, Предраг Дишленковиќ, Л. Пенчева, Т. Калмикова, а потоа и сценографите В. Поповиќ — Цицо и Тома Владимирски, како и инспициентите С. Николов и П. Јакимовски, па суфлерите Гого Ивановски и С. Николов. Заслуга има и другиот персонал меѓу кои се: Григориј Бирјуков-технички директор, Аспарух Димковски-осветлител, Иванка Матиева — секретар на Драма, трајанка Христова — хигиеничарка, Тодор Петровски — телефонист, Бранко Зафировски — помошник касиер, Страхил Николовски, Ганчо Трајковски, Цветко Аврамовски — тапетари, Димитар Таневски, Борис Иванов, Михајло Божинов, Петар Јаневски и Борис Миновски — декоратери, Китан Алексовски — реквизитер, Пано Гавровски и Блага Цекова — гардеробери, Борис Сидовски и Милан Алексовски — столари, Стефан Јашаревски, Благоја Георгиевски, Ангелко Манчевски, Ангелина Илиева и Трајанка Христова — работници, Миле Томиќ — шминкер и перикер, и Афродита Николова — билетопродавачка. Најверојатно е дека тука недостасуваат имињата и на другите лица кои учествуваа во работите на Театарот, но за жал нив во сочуваната книга на евиденција ги нема.

Во текот на првата година од својата работа, Македонскиот народен театар постигна вонредни успеси какви не се паметат дотогаш. Така, беа ставени темелите на театарската активност во Македонија, со што беа овозможени идните успеси.

Народниот театар во **Битола** ја отвора сезоната на 11 Октомври со советската драма „Житата зреат". Во нејзината изведба посебно се истакнале Д. Таневски и Ацо Стефановски.

Од 18 до 25 октомври, во Скопје гостуваше Нишкиот театар со претставите „Наезда" од С. Леонов, „Народен пратеник" од Нушиќ, „Сребрена кутија" од Голсворди, „Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците" од Корнејчук, „Проста девојка" од Шкверкин и „Татков дом" од Катаев. Ова гостување предизвика многу големо интересирање во културната јавност на градот.

На 24 октомври беше одржан вокален концерт со солисти на Белградската опера Злата Сесардиќ — сопран, Јован Курсула — баритон и Енрико Мани — тенор.

По првото гостување на Нишкиот театар, на 31 октомври 1945 година беше одржан првиот симфониски концерт со творби на Моцарт, Чајковски, Дворжак, Росини и други, како и III Ван Бетовенова симфонија „Ероика". Со концертот диригираше Тодор Скаловски, шеф на музичкото одделение на Радио Скопје, а концерт-мајстор беше Лука Ритер.

Во врска со овој концерт треба да се исправи еден превид. Именно, во публикацијата „Македонска филхармонија 1944-1974" овој концерт се поместува во декември 1945, наместо на 31 октомври, кога всушност се одржал. Во публикацијата се вели дека Филхармонијата е основана на 24 ноември 1944 година, а првиот симфониски концерт е даден по една година! Тука нешто не е в ред. Точно е дека концерти се одржувале по повод роденденот на Сталин, за паднатите херои и др. Меѓутоа, тие концерти биле мешани — драмски, вокални, рецитаторски. Така, и пред премиерата на „Платон Кречет" се одржувале приредби со скечеви, едночинки и музика. Но, вистинското раѓање на Драмата е со целовечерната претстава на таа пиеса. Оттаму, и роденденот на Македонската филхармонија треба да биде првиот целовечерен симфониски концерт, поточно 31 октомври 1945 година.

На 1 ноември 1945 година Народниот театар заминува на десетдневна предизборна турнеја низ Македонија. Тогаш беа прикажани „Сомнително лице" и „Власт".

На 6 ноември, по повод Октомвриската револуција, во Битола се одржала свечена академија на која настапил хор што исполнил песни, рецитации и други точки. Во тоа време Народниот театар во Битола ја прикажал премиерата на „Власт" во која особено се истакнале комичарите Боби Методиев и Кочо Мурафети.

Годишнината од ослободувањето на Скопје, меѓу другото, беше одбележана и со отворањето на првата ликовна изложба со творби на Б. Лазески, Н. Мартиноски, В. Коцоман, З. Блажиќ, Љ. Белогаски, А. Ивановски, Ц. Поповиќ, Т. Владимирски, Л. Личеноски, Д. Тодоровски, К. Поп Ефтимова, Д. Протугер, Б. Ангелов, Н. Корда, М. Корубин и Р. Лазински.

*

Министерството за народна просвета со цел да го поттикне натамошниот подем на творечкиот труд, им додели парични награди во вкупен износ од 47.000 динари на неколкумина истакнати уметници. Наградени беа:

Ацо Шопов за прозајвена дејност во литературата со 3.000 динари, Петре Богданов-Кочко со 5.000, Тодор Скаловски со 3.000, Трајко Прокопиев со 3.000, Илија Џувалековски со 2.000, Живко Фирфов со 2.000 и Стефан Гајдов со 2.000 динари.

Покрај овие музички уметници, награди за развивање на театарската дејност добија Димитар Костаров (5.000), Петре Прличко (2.500) и Тодор Николовски (2.500 динари).

Така заврши првата театарска година во слобода.

„ДРЖИЌ" ЗА ДУШАН КОВАЧЕВИЌ

Жирито на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија донесе одлука наградата „Марин Држиќ" да му ја додели на писателот Душан Ковачевиќ за драмата „Балкански шпион".

Досегашни добитници на наградата се:

● Мирослав Крлежа, Борислав Михајловиќ-Михиз, Велимир Лукиќ, Маријан Матковиќ, Андреј Хинг и Коле Чашуле.

Кој е автор на „Хитлер во агонија“

(Прилог кон историјата на театарот на отпорот во Македонија)

Александар АЛЕКСИЕВ

Покрај мошне популарното партизанско „врапче“, хорската рецитација, пантомимата, оперетката, најразличните „живи слики“ кои претставуваат интересни сценски импровизации и другите сценски и музички видови што ги негуваше театарот на отпорот во Македонија во текот на НОВ, во неговиот прилично разновиден и пред сè ефектен репертоар, с к е ч о т зазема значајно ако не и доминантно место.

Не постои речиси ни една приредба и тоа уште во периодот кога кај нас започнаа да дејствуваат првите партизански одреди, а на неа да не бил изведуван по некој скеч, сочинет во преддишката меѓу две борби, во предолгите затворски дни и ноќи или по сеќавање пренесен од предвоениот период во кој скечот исто така играше мошне значајна улога во разгорувањето на револуционерната свест, во разобличувањето на класниот непријател и неговите корумпирани претставници.

Можеби најкарактеристичен во оваа смисла е случајот со првиот битолски партизански одред „Пелистер“ кој во близината на Лавци беше формиран на 22 април 1942 година. Бидејќи 1 Мај, Меѓународниот ден на трудот, бил на прагот, борците на овој одред, продолжувајќи ја традицијата на напредното работничко и студентско движење во нашата земја, одлучиле интернационалниот празник на трудот да го одбележат со скромна приредба иако овој штотуку формиран одред секако имал поважни задачи и обврски, вклучувајќи ја и грижата за сопствената безбедност. За таа цел, помеѓу другите точки, подготвиле и „драмска творба во којашто се третирала експлоатацијата на селаните од кулаците“, се сеќава Лазо Хаџипоповски-Пламен, борец во овој партизански одред.[1]) И додека Таќи Даскалот „ја штимал гитарата, а Лазо (Хаџипоповски) се обидувал да го намести „меот“ — перничето кое ќе треба да го окарактеризира некој колаборационист-шпекулант, одредот бил откриен и по три дена упорно прогонување, во еден жесток судир со бугарската фашистичка војска и полиција бил десеткуван.[2])

Тогаш загинуваат политичкиот комесар на одредот Таќи Даскалот (Димитар Т. Николовски), учител од Битола, Елпида Караманди, студент од Битола, Мара Јосифовска, сестра на Кузман Јосифовски од Прилеп и уште тројца борци, неуспевајќи да ја изведат подготвената програма.

Исто толку илустративен е и примерот со партизанскиот одред „Кораб“, формиран на падините на планината Бигла во пролетта на 1943 година. Првата своја акција овој одред сакал да ја изведе во гостиварското Ново Село при што било планирано да се одржи митинг кој, како и секогаш во ваквите случаи, требало да завршн со приредба. Вовлекувајќи се во селото уште со првиот мрак, штабот на одредот, па и сите борци, ноќта ја поминале, како што се сеќава Јаким Синадиновски, во подготвувањето на „културно-просветна програма според концепцијата на другарот Цоник, тетовец, студент по техника во Белград“.[3]) И понатаму:

„Додека целата ноќ беше исползувана од речиси сите борци во подготовки за утрешниот настап, со посебно подготвена програма и sиден весник, за што во текот на ноќта беа известени антифашистички настроените и организирани селани... кои, исто така, се подготвуваа да ги соберат сите селани на утрешниот митинг, во белите мугри, кога тоа најмалку го очекувавме и покрај поставените стражи на најистакнатата височинка над самото село, забележавме дека спроти селото неколку растурени групи балисти, со бели кечиња на главите, со трчање и со пушки на рамото, низ штотуку разлистената шума, го опколуваа селото. Требаше да поминат само неколку минути за да се увериме дека уште во текот на ноќта сме биле предадени и дека балистичката група на одметнатиот Џемо Хаса, веќе го опколила малото село Ново Село...“.[4])

Во борбата што ќе трае сè до пладне, слабо вооруженият одред и неговите борци, кои дотогаш испукале само по некој куршум во мети од хартија, но кои толку ревносно ја подготвуваат неизведената програма, одредот буквално ќе биде масакриран. А шестмина од заробените борци, само по еден месец, ќе бидат обесени во затворот во Тирана.

Марко Шулајковски

Ги наведовме само овие два случаи истргнати од сè уште доволно неистражената и ненапишана историја на театарот на отпорот во Македонија за да укажеме дека најразличните драмски или музичко-сценски форми се редовен придружник на партизанското војување во кое агитационо-пропагандната и културно-просветната дејност беа неразделен дел на борбата за национално и социјално ослободување.

Предностите што ги има скечот како кратка драмска форма во однос на другите поразвиени и сложени драмски жанрови, неговото потпирање на анегдотата или на конкретниот настан, но и неговиот силен, би рекле „ударен“ ефект што го предизвикувал кај гледачите, овозможуваат скечот да стане омилен не само меѓу партизанските борци или оние кои ги издржувале казните во многубројните затвори и логори, туку и кај селаните кои во зафрлените планински села за првпат се соочувале со „театро“. А тоа најчесто е публиката на партизанскиот театар, колку жедна за образование и култура, исто толку и доверчива кон оние кои без секакво искуство и пишуваа и изведуваа „театро“, поттикнати од сопствениот творечки порив, од желбата да се истрае и победи смртта и тоа со смеата и подбивот, често и на сопствена сметка, но и по задача, независно од личните афинитети.

---

[1])Л. Хаџипоповски: Формирањето на одредот „Пелистер“, вес. „Пелистер“, 22 април 1962 год. Цит. според публикацијата „Битолските народноослободителни одреди“, стр. 70, 1982, Битола

[2])А. Атанасовски: Првиот битолски партизански одред, стр. 74, цит. публикација

[3])Радован Цоник загинува во оваа нерамноправна борба

[4])Јаким Синадиновски: Со шестминатa осудени на смрт, Оковани во пранги, стр. 269, „Наша книга“, 1981, Скопје

Триумфот на скечот го овозможува и неговата релативно едноставна изведба за која не се неопходни професионални актери, бидејќи скечот не само што има мал број на ликови, туку тие, по правило, се неразвиени, зашто нивната функција се исцрпува со расветлувањето на анегдотата која најчесто го сочинува нивното драмско јадро. За нивната изведба, исто така, не е потребен ни некој посебен декор, костими, реквизити и други театарски помагала. Така, скечот, навистина, стана онаа „идеална" драмска форма која непречено можеше да се развие во мошне ограничените услови со кои неизбежно се соочуваше партизанскиот театар, особено во почетниот период на НОВ, а уште повеќе кога се во прашање уште поограничените услови во затворите и логорите.

Затоа, во текот на НОВ, беа создадени и изведени стотици и стотици скечеви и тоа најчесто од анонимни автори, а како што брзо беа создавани, исто толку брзо се губеше нивната трага, така што денеска ни се познати многу ограничен број наслови без да ја знаеме нивната содржина, се разбира, во однос на оние кои фактички биле напишани и изведени. Уште помал е бројот на скечевите кои го надживеаја воениот виор и до нас стигнаа во својот интегрален вид или најчесто како една од многубројните нивни варијанти бидејќи скечот, впрочем, како и секое драмско дело бил подложен на перманентно надоградување и видоизменување во сооднос со потребите и сфаќањата на многубројните дилетантски трупи кои најчесто немале никаков меѓусебен допир.

Но сепак, неколку скечеви, и покрај ваквите крајно непогодни услови и по својата вредност и по својата популарност, успеваат да се издвојат од аморфната маса на другите скечеви, да станат задолжителна составка на репертоарот на скоро секоја позначајна партизанска агитационо-пропагандна трупа, вклучувајќи ја и најзначајната меѓу нив: „Кочо Рацин" која била формирана во планината Караорман кон крајот на јули 1944 година по иницијатива на неуморниот Владо Малески-Тале, тогаш веќе член на АГИТПРОП на ЦК на КПМ и на Главниот штаб на Македонија.

Еден од овие скечеви е тогаш мошне популарниот **„Петтоимениот Ѓоре"** познат и како **„Ѓоре Магарески"** што го напишал веднаш по февруарскиот поход во 1944 година Владо Малески-Тале. Вториот, исто така популарен скеч е **„Хитлер во агонија".** Меѓутоа, ако за скечот на Владо Малески располагаме со сите релевантни податоци пред сè од неговиот автор, кој почина во 1984 година, за скечот „Хитлер во агонија" многу малку се знае, па дури и неговата содржина се прераскажува врз основа на освртот на Леонида (Ниџе) Тодороски под наслов „Културно--просветна приредба во чест на англиската мисија" објавен во весникот на I Македонска народноослободителна бригада „Народен војник".[5])

Притоа, ни сè уште живите изведувачи на овој скеч, не знаат кој е неговиот автор, а тоа е случај и со проучувачите на нашата драма и театар.

Така, на пример, **Ристо Лазовски-Гиче,** еден од најагилните членови на Културно-просветната група „Кочо Рацин" и самиот автор на повеќе пиески изведувани во текот на НОВ, смета дека скечот „Хитлер во агонија" го напишал Владо Малески-Тале.[6]) Ова негово мислење го дели и **Илија Милчин** во огледот „Минатото на театарот во Македонија",[7]) а го потврдува и во интервјуто објавено во „Екран" во 1976 година, напоменувајќи дека „најприсутно во пишувањето на овие пиески („Петтоимениот Ѓоре" и „Хитлер во агонија", бел. на А.А.) е учеството на Владо Малески, но свој прилог во нивното оформување како пиеси дале и **Лазо Мојсов, Киро Хаџивасилев** и други. но, сепак, ако треба да се дефинира еден човек како нивен автор, тоа е Владо Малески...".[8])

Галена Куцуловска во инаку мошне систематизираниот прилог „Осврт врз културата и просветата во НОВ и Револуцијата во Македонија (1941-1944)" тврди дека овој скеч го напишал **Боро Лазевски** што е очигледен лапсус бидејќи станува збор за Ристо Лазовски.[9])

Д-р Маја Хрибар-Ожеговиќ во поопширниот оглед „Театарот во Македонија за време на Народноослободителната војна во Македонија", авторството на пиеската „Хитлер во агонија" им го препушта на Ристо Лазовски или на Владо Малески-Тале, што е по малку невообичаена претпоставка бидејќи во моментот кога таа го пишува овој оглед сè уште се живи и двајцата споменати автори.[10]) **Ристо Стефановски** во прегледот „Партизанскиот театар 1941-1944", цитирајќи ја Маја Хрибар--Ожеговиќ, всушност го прифаќа нејзиното мислење.[11])

■ Автор на скечот **„Хитлер во агонија",** меѓутоа не е ни еден од досега споменатите автори,туку **МАРКО ШУЛАЈКОВСКИ,** а овој скеч е **напишан** и за **првпат изведен во затворот во Тирана** и тоа во **почетокот на 1943 година.** За ова, во прв ред, сведочи неговиот автор како и голем број политички затвореници кои учествувале или ја гледале изведбата на овој скеч, а неговото име се наоѓа и на сочуваниот примерок на скечот „Хитлер во агонија". Но, пред да дадеме некои најнеопходни информации за неговиот автор, па и за самиот текст кој доживеа мошне интересни трансформации во своето „живеење" на затворската и на партизанската сцена, должни сме подетално да се осврнеме на агитационо-пропагандната и културно-просветната дејност што се одвивала во затворот во Тирана која практично го поттикнува и овозможува неговото создавање и изведување. Од друга страна, и покрај мошне интензивната и разгранета културно-уметничка дејност во овој и во другите затвори и логори во Албанија, во постојната литература сврзана со оваа проблематика, тие воопшто не се споменуваат. Затоа, зборувајќи за скечот „Хитлер во агонија" и неговиот автор, ќе се обидеме да ја надополниме оваа очигледна и по малку несфатлива празнина.

ИДЕЈНО—ПОЛИТИЧКАТА И КУЛТУРНО—УМЕТНИЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО ЗАТВОРИТЕ НА ТИРАНА

Првите политички затвореници од Западна Македонија започнуваат да пристигаат во стариот затвор во Тирана уште во јули 1941 година, бидејќи на 12 јули истата година, Фрањческо Јакомони, кралскиот намесник во Албанија, со административен декрет, кон „Голема Албанија" ја приклучи и територијата на Македонија која по Априлската војна се најде во италијанската окупациона зона.

Бидејќи народноослободителното движење сè поинтензивно се развиваше во Македонија, но и во Косово кое исто така беше анектирано кон оваа привремена квислиншка творба, италијанскиот окупатор кон крајот на 1942 година беше принуден да изгради нов затвор во предградието на Тирана во кој наскоро ќе бидат префрлени сите политички затвореници од стариот затвор, а беше обезбедено место и за нови затвореници чиј број постојано се зголемувал во сооднос со разгорувањето на востанието и репресалиите што ги преземаше окупаторската власт.

Според некои податоци, во затворите на Тирана постојано се наоѓале 500-600 затвореници кои главно биле комунисти или антифашисти.[12]) Националниот состав на затворениците бил мошне хетероген. Тука, своите покуси или долгогодишни казни ги издржувале и Албанци, но и Срби и Црногорци од Косово и Црна Гора, а исто така и голем број Македонци, главно од Западна Македонија, како и сите други што во овој регион биле откриени како илегалци или заробени како припадници на партизанските единици кои непрекинато се формираат или обновуваат.

Сите комунисти, независно од националната припадност, биле вклучени во единствена партиска организација со која раководел партиски комитет кој пак од своја страна бил поврзан со партиската организација на Тирана, а преку неа со ЦК на тогаш младата и витална Комунистичка партија на Албанија. Членовите на партискиот комитет се регрутирале сразмерно од сите националности такашто во еден период него го сочинувале Кочо Sosu, кој знаел македонски, Сотир Вулкани, Али Дема, Миќо Гилиќ, вклучувајќи го и Крсте Црвенковски кој под лажното име Јово Спири бил доведен во затворот во Тирана кон крајот на септември во 1942 година.[13])

---

[5])Леонида (Ниџе) Тодороски: Културно-просветна приредба во чест на англиската мисија", „Народен војник", бр. 2-3, 1944

[6])Белешки од разговорот со Р. Лазовски воден на 1-XII-1981

[7])Јубилејна публикација „20 години МНТ"

[8])И. Милчин: Врховна актерска радост, „Екран", год. VII, бр. 290, 1976

[9])Г. Куцуловска: Осврт врз културата и просветата во НОВ и Револуцијата во Македонија (1941-1944), Материјали од симпозиумот „Развојот и карактеристиките на НОВ и Револуцијата во Македонија", МАНУ и ИНИ, стр. 464, 1973, Скопје

[10]) Д-р Маја Хрибар-Ожеговиќ: Театарот во Македонија за време на НОВ, Гласник на ИНИ, год. XII, бр. 3, 1968, Скопје

[11]) Ристо Стефановски: Партизанскиот театар 1941-1944, „Театарски гласник," год. X, бр. 29. 1986, Скопје

[12])Нешо Марковски: Во Тирана на заточение, Оковани во пранги, стр. 160, „Наша книга", 1981, Скопје

[13])Крсте Црвенковски: Перманентни акции, Оковани во пранги, стр. 344, „Наша книга", 1981, Скопје

Во прв ред организираноста на политичките затвореници и нивната упорност во извојувањето на одредени бенефиции и тоа по пат на демонстрации, штрајкови, а често и на отворени побуни ќе придонесат тие постепено да извојуваат речиси целосна автономија во уредувањето на внатрешниот живот и во стариот и во новиот затвор на Тирана, а партиската организација, што претставува посебен куриозитет, ќе дејствува и тоа на мошне широк фронт, скоро сосем легално.

Под нејзино влијание ќе се формираат во почетокот помали, а потоа еден единствен колектив кој на себе ќе ја преземе исхраната на затворениците, грижата за нивното здравје и хигиена, снабдувањето со облека и перењето, бидејќи затворската управа обезбедувала единствено леб за затворениците и тоа во минимални количини. Притоа, политичките затвореници, покрај нивните блиски, во голема мера и материјално и морално ги помагала партиската организација на Тирана, но и најголемиот дел на нејзиното население кое секогаш било спремно организирано да ја помогне борбата на затворениците. А тие, преземајќи ја целокупната организација на внатрешниот живот во затворот, немилосрдно се пресметнувале со уфрлените провокатори, организирале и тоа најчесто успешни бегства, па дури успеале да заштитат една поголема група затвореници што ги барала затворската управа, криејќи ги меѓусебе и тоа во самиот затвор.

Тоа, се разбира, никако не значи дека во одредени периоди не биле извршувани и смртни казни и дека ќелијата во која престојувале осудените на смрт била постојано празна. Така, на пример, на 16 мај 1943 година, во затворскиот двор ќе бидат обесени шестминатa припадници на одредот „Кораб" и тоа: **Илија Антевски-Смок, Драги Поповски, Раде Угриновски, Трифко Ангеловски, Христо Оџаклиевски** и **Душко Поповиќ.** За време на нивното бесење, политичките затвореници, начичкани на прозорците од затворот, извикувале пароли и го пееле посмртниот Ленинов марш, простувајќи се со своите другари и внесувајќи страв кај и без тоа веќе деморализираниот италијански окупатор.

Меѓутоа, систематското и упорно спротивставување на политичките затвореници, нивната монолитност и спремност сите да изгинат, бранејќи ги освоените придобивки од една и корумпираноста на фашистичкиот режим и неговите претставници од друга страна, придонеле овој затвор да не личи на затвор, туку на еден вид „панаѓур", како што го именуваат некои од политичките затвореници во Тирана.

„Навистина чуден затвор", бележи Томе Буклевски во свите спомени под наслов „Патување до денот". Има и чаршија: кафеџилници, акчилници, берберници, се продава овошје, текстил, стари алишта... Сопствениците на овој пазар се затвореници-позаможни криминалци кои имаат врска со гвардијаните и преку нив од градот добавуваат стока и ја препродаваат. Дуќаните се сместени на тезги по коридорите, околу нив полно затвореници, се пазарат, купуваат, крадат, се караат. Околу кафеџилниците наседнати криминалци, на бетонот пијат кафе, разговараат.

Навистина ова не е затвор. Повеќе личи на панаѓур, на чаршија, на лудница без лекари и стражари, на сè само на затвор ова не личи..."[14])

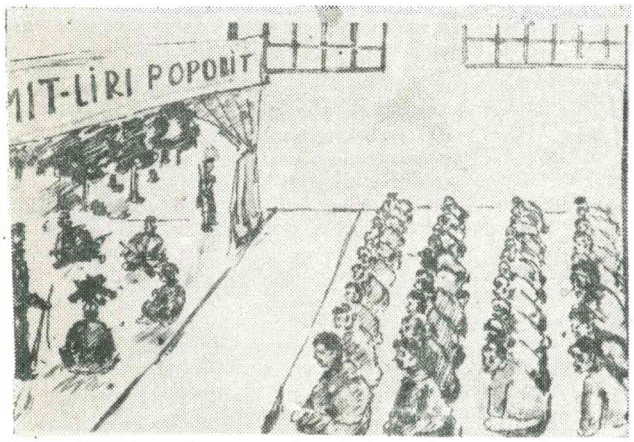
Во едни вакви, по малку невообичаени услови, раководството на партиската организација во затворот ќе организира мошне интензивна идејно-политичка работа во која ќе бидат вклучени скоро сите затвореници, па дури и криминалците во стариот затвор. Секојдневно се одржувале најразлични состаноци и предавања при што затворениците биле редовно информирани за состојбата на фронтовите, за борбата против окупаторот во Албанија и Југославија бидејќи во затворот секојдневно биле внесувани весници, летоци и друг пропаганден материјал.

Редовно се одржувале и најразлични спортски натпревари, па дури и воена обука и тоа теориски и практично (строева обука, засолнување, заземање позиција за дејство, јуриш) и тоа пред очите на италијанските стражари кои затворот го обезбедувале од надворешната страна без да смеат да влегуваат во него.

„Идејно-политичката и теоретската наобразба сега не се одвива по ќелии и групи, туку масовно", се сеќава Томе Буклевски. „Кружоците работат постојано, предавањата исто така се одржуваат за сите. Масовно се читаат и се коментираат билтените и другиот илегален материјал што го добиваме, со исклучок на некои поконспиративни материјали што се разработуваат по партиските ќелии. Секоја вечер се одржуваат политички предавања. За уводни излагања се користат материјали добиени од надвор или пак реферати и предавања што се подготвуваат од поиздигнатите другари во самиот затвор и потоа се одвиваат дискусии кои траат понекогаш и доцна во ноќта..."[15])

Но, покрај несомнено интензивната идејно-политичка и општа наобразба не била запоставена ни културно-уметничката активност низ која доаѓале до израз творечките заложби на поодделните затвореници, а истовремено на овој начин се поткревал нивниот морал и дух бидејќи тие уште во затворот се подготвувале да го дадат својот придонес во ослободувањето на земјата, очекувајќи го својот ред за бегство од затворот преку подземните канали што ги прокопувале или на некој друг начин, при што доаѓала до израз и спретноста и фантазијата на одделните затвореници.

Во затворот, покрај другите видови на културно-уметничка дејност, бил организиран и хор кој секоја квечерина се собирал пред еден широк прозорец, што бил свртен кон Тирана за да го слуша неговото пеење населението од градот. Скоро сите политички затвореници тврдат дека редовното пеење на „Интернационалата" и на другите револуционерни песни за населението на Тирана претставувало еден вид знак дека во затворот не се случува ништо ненормално. Неогласувањето на хорот пак во одреденото време значел своевиден индикатор за населението дека нешто сериозно се случува во затворот. Тогаш се преземале конкретни мерки да им се помогне на затворениците. А помошта на населението многупати била повеќе од ефикасна. Така, кога во есента на 1942 година, партиската организација во Тирана дознала дека италијанските фашисти имаат намера политичките затвореници да ги префрлат во затворите и логорите низ Италија, за да се разбие нивната монолитност и придобивките што ги извојувале, биле организирани масовни демонстрации на жените од Тирана. Тие го опколиле затворот, обидувајќи се да влезат во него. Тогаш обезбедувањето на затворот и другите воени единици што биле доведени како засилување, отвориле оган на голораките жени. Тоа предизвикало уште поголем револт во Тирана и во самиот затвор кој бил практично демолиран од побунетите затвореници кои фатиле и затвориле еден од гвардијаните (затворски чувари) како заложник. Се разбира, соочен со масовниот револт на населението на Тирана, италијанскиот окупатор и овој пат морал да попушти и да ја промени својата одлука.



Скеч-приредба во политичкиот затвор во Тирана

Но, да се вратиме кон дејноста на затворскиот хор и другите културно-уметнички активности кои биле мошне богати и континуирани.

Уште во стариот затвор хор формирал **Александар Груевски** и раководел со него. Кога политичките затвореници ќе бидат префрлени во новиот затвор, со хорот ќе диригира **Милан Јовановски** кој имал какво-такво искуство како член на хорското друштво во Тетово.

„Во почетокот", се сеќава тој, тоа беше така да се каже групно пеење. Но, бидејќи јас имав некакво искуство поголемо од другите.... презедов врз себе да го организирам хорот онака како што тој беше

---

[14])Томе Буклевски: Патување до денот, стр. 26. „Кочо Рацин", 1963, Скопје

[15])Веќе цит. спомени, стр. 73

организиран во Тетово. Првин ги распоредив басовите и баритоните, потоа тенорите, колку што јас можев да ги диференцирам. Потоа повеќе пати вежбавме за да се добие колку што може поголема складност.

Така организирани почнавме да ја вежбаме Интернационалата и други национални борбени песни и маршови што се пееја во тоа време во Албанија. Пеевме, се рабира, и наши југословенски револуционерни и партизански песни што ни ги донесоа другарите од Косово. Пеевме и некои руски песни и маршови коишто во тоа време беа популарни и кај нас како песната за Чапаев, а во траурни моменти-Лениновиот посмртен марш...".[16])

Кога во затворот во Тирана бил доведен **Илија Антевски-Смок** и тој како искусен хорист од Тетово се вклучил во работата со хорот, а редовно помагал и Александар Груевски, поранешниот диригент на хорот.

Според сеќавањето на **Ѓоко Симовски,** во хорот редовно пееле педесетина затвореници, а диригирал и некој Албанец по име Кочо.[17]) Хорот настапувал и на приредбите што редовно биле организирани за затворениците, но и за нивните најблиски кои доаѓале да ги посетат.

Оваа привилегија, помеѓу другите, политичките затвореници ќе ја извојуваат во побуната сврзана со одбивањето да бидат одведени на сослушување десет политички затвореници, а меѓу нив и некои членови на партиското раководство. Оттогаш, посетите на роднините и блиските не се одвивале во специјална просторија со решетки, туку во просториите во кои престојувале затворениците и тоа без присуството на стражари.

Еве, како една ваква приредба, организирана специјално за надворешните посетители, ја опишува Томе Буклевски во веќе цитираните спомени:

„Во неделите ќелиите се полни со гости дури повеќе од затвореници... Оваа недела уште од изутрина приготвивме една ќелија. Ги распославме постелите по целиот под, а бината специјално е декорирана. Околу ручек ќелијата е полна со гости. Другарот Перо Булатовиќ[18]) ги поздравува гостите и најавува дека колективот на политичките затвореници за нив има подготвено приредба.

Се отвори завесата, се појави хорот, се пее „Интернационалата", сите станати ја поздравуваме со стиснати тупаници. Истото го прават и гостите. Некои се вртат, се плашат да не ги види некој. Има и постари жени што за првпат ја слушаат оваа химна. Тие не знаат што значи овој поздрав. Ние сме измешани меѓу гостите, им велиме да не се плашат, нема кој да ги види бидејќи сме сами. Но, и покрај тоа гостите не можат да го сфатат. Сè им е чудно. До вчера разговор зад решетки во присуство на стражар, а сега во ќелија, без никаква контрола, па уште и приредба. Програмата продолжува. На ред е скечот во кој се исмејува тиранскиот префект Ќазим Мулети како примитивец и предавник. Следат и други слични точки во програмата. Публиката се ослободи, ги поздравува актерите, им аплаудира.

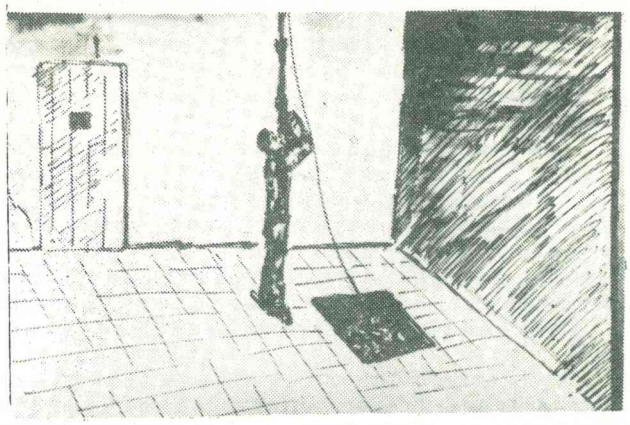
Приредбата траеше до доцна попладнето...".[19])

Меѓутоа, на приредбите кои се одржувале еднаш или двапати во седмицата не присуствувале само роднините на затворениците кои доаѓале да ги посетат туку, колку тоа да изгледа неверојатно, и италијанските фашистички офицери, оние што командувале со надворешното обезбедување на затворот. Тоа најчесто биле прости и необразовани луѓе, како што тврди Томе Буклевски во своите сеќавања, кои чиновите ги добивале за верно служење на режимот. Поттикнати од љубопитство, тие повремено присуствувале на приредбите што ги одржувале затворениците. Токму една ваква приредба опишува Томе Буклевски, па затоа ќе приведеме уште една одломка од неговите сеќавања:

„За идната сабота подготвивме добра програма. Во едниот скеч се прикажуваше една заедничка акција на југословенските и албанските партизани против една италијанска единица. Во другиот улогата на албанските квислинзи во италијанската политика на поробување, а хуморот е главно исмејување на доброволечкиот албански баталјон на Источниот фронт.

Беше извршена и генерална проба. Покрај редовните посетители, на вечернава приредба се присутни и двајца офицери и еден подофицер. Ги соблекоа чевлите и седнаа меѓу нас на постелите.

Како и секогаш, првата точка ја исполнува хорот со „Интернационалата" и албанската национална химна. Сите стануваме и поздравуваме со стиснати тупаници. Офицерите не знаат што да прават. Еден другар Албанец им објаснува дека е тоа наш домашен ред и дека тие како гости треба да го почитуваат. И еве тројцата во фашистички униформи, со црни кошули, со ордени на градите, стануваат и со стиснати тупаници, исто како нас, и тие ја поздравуваат „Интернационалата". Ги гледаме и им се смееме. А како ли ќе биде понатаму низ скечовите и хуморот... А со оглед дека и тие се присутни, изведувачите сигурно уште повеќе ќе го карикираат ликот и улогите на милиционерите, а со посебно задоволство тоа ќе го прави другарот Перо Булатовиќ. Тој е многу талентиран хумористи...



Спуштање за работа во тунелот за бегство од затворот

Програмата продолжува, умираме од смеење не толку од изведбата колку од присутните милиционери. Сите ги гледаат. И тие се смеат. Одвреме-навреме ќе направат по некоја гримаса како да реагираат, но пак се занесуваат во програмата.

Перо изгуби врска со текстот како да се пред сцената само милиционерите. Се загледал во нив, се смее и им зборува сè и што ќе му текне. Не се издржува, не сум верувал дека ваква комедија ќе доживеам в затвор. Програмата траеше цел час повеќе отколку што беше предвидено... 'Гостите' најучтиво ни се заблагодарија, ги поканивме да дојдат пак..."[20])

Приредбите обично завршувале со играње на ора и пеење на народни песни и тоа на албански, српскохрватски, турски и македонски јазик, вклучувајќи го и италијанскиот. На скоро сите овие јазици се играле и скечевите, дијалогизираните хумористични и „врапчињата" кои претставувале еден вид стихуван хумористичен извештај за состојбата на фронтовите, но и за внатрешниот живот во затворот. Понекогаш и се танцувало, се разбира, без девојки, како што често во своите сеќавања го подвлекуваат токму овој факт политичките затвореници, тогаш главно млади луѓе коишто одвај беа зачекориле во животот.

„Меѓу затворениците јас бев најнизок, а по години бев меѓу најмладите, се сеќава **Марче Василевски.** „Имаше еден Црногорец, по име Рајко Анѓелиќ, беше висок две и дваесет. На приредбите обично настапувавме заедно, игравме валцери и пеевме шлагери, тој облечен во женска, а јас во машка облека или спротивно. Бидејќи одвај му досегав до појасот, тоа дејствуваше толку комично што гледачите се фаќаа за стомаците од смеење...".[21])

Покрај комичните често биле изведувани и значително посериозни сценски импровизации. Томе Буклевски се сеќава дека еднаш

---

[16])Милан Јовановски: Хорот на затворениците, Оковани во пранги, стр 114–116, „Наша книга", 1981, Скопје

[17])Ѓоко Симовски: Песна за тиранчани, Оковани во пранги, стр. 267-268, „Наша книга", 1981, Скопје

[18])П. Булатовиќ односно Петро Булати, е Црногорец кој пред војната се доселил во Албанија; Стрелан е 1960 година во една од многуте чистки во оваа земја.

[19])Цит. спомени на Томе Буклевски, стр. 91.

[20]) Цит. спомени на Томе Буклевски, стр. 73-74

[21]) Марче Василевски: Три тешки настани, Оковани во пранги, стр. 51

направиле мртовечки сандак, го украсиле со сите знаци и белези на италијанскиот фашизам и пред вџашените погледи на стражарите го закопале во затворското ѓубриште како израз на револт против фашизмот, но и како израз на уверувањето дека тој наскоро ќе биде закопан на ѓубриштето на историјата.

Со посебна грижа и внимание биле подготвувани приредбите во врска со поодделни празници и годишнини како што се Први мај, годишнината на Октомвриската револуција и сл. Со посебно подготвена приредба била одбележана и 40-годишнината на Илинденското востание. На 2 Август 1943 година свеченият собир го отворил **Гоце Стојчевски,** а предавање за значењето на Илинденското востание одржал **Манчу Матак** од Крушево. Потоа биле рецитирани стихотворби од Кочо Рацин, а приредбата завршила со пеење на македонски револуционерни песни.[22])

Слична активност била организирана и во женскиот затвор во Тирана. **Ангелина Стојковска** се сеќава дека биле одржувани курсеви за зголемување на општото образование на затвореничките, аналфабетски курсеви за кроење и шиење, но и културно-уметнички приредби.

„Меѓу нас имаше многу способни и инвентивни другарки", вели таа. „Навечер, често изведувавме разни пиеси и скечеви, организиравме пеење и друго. Овие приредби беа само за нас, затвореничките. Покрај тоа, секоја вечер после десет часот, задолжително ја пеевме 'Интернационалата' и други патриотски и револуционерни песни кои беа наменети за населението на Тирана...".[23])

Во новиот политички затвор, каде просториите биле поголеми, затворениците изградиле бина, опкружена со завеса, а таа најчесто била украсена со паролата „Смрт на фашизмот-слобода на народот" и тоа испишана по целата должина на бината. Внатрешните ѕидови на сцената биле облепувани со хартија на која ја цртале декорацијата во зависност од содржината на пиеската или скечот што го изведувале. Исто така, на хартија биле нацртани срп и чекан врз фонот на глобус што се врти, ѕвезди петокраки и слични партизански и пролетерски амблеми.

Паролите и декорацијата најчесто ги изведувал политичкиот затвореник од Струга **Стефан Нестор.** Дел од неговите скици и цртежи, направени во затворот во Тирана, се сочувани и објавени во зборникот „Оковани во пранги". Нивните мотиви се од затворскиот живот: спуштање со јаже во подземниот тунел што го прокопувале политичките затвореници во Тирана, бесењето на шестминатa припадници на партизанскиот одред „Кораб", стрелање на непознат затвореник, цртеж од логорот во „Порто Романо" и сл. Но, авторот на овие цртежи регистрирал и една приредба на која се изведувал скеч во кој се исмевал окупаторот. На цртежот се гледа бината со декор што претставува шума, а на сцената партизански оган околу кој седат или стражарат партизани со дрвени пушки на рамото. Убаво се гледа и паролата „Смрт на фашизмот-слобода на народот" напишана на албански јазик, а приредбата ја следат политичките затвореници кои во правилни редови крстнозе седат во прилично големата просторија. За тоа дека Стефан Нестор реално ја претставил затворската сцена сведочат повеќе затвореници во своите спомени објавени во овој зборник.

Во затворот во Тирана редовно бил подготвуван и ѕиден весник, а статиите во него биле пишувани на албански, српскохрватски и на македонски јазик. Стихотворби на својот мајчин јазик пишувале **Јаким Синадиноски** и **Санде Настинатиот** од Кичево додека **Александар (Санде) Груевски,** покрај тоа што бил ангажиран со затворскиот хор, редовно составувал и исполнувал „врапчиња" на македонски јазик.[24]) Исто толку е интересна и намерата на политичкиот затвореник **Седек Спировски** да состави речник на македонски јазик, иако за тоа немал никакви квалификации. Меѓутоа, поттикнат од сознанието дека со победата во антифашистичката војна, македонскиот народ ќе ги извојува и своите национални права, а со тоа и правото на употребата на сопствен јазик, тој се зафаќа со оваа сложена и макотрпна работа.

„Почнав да ги бележам оние зборови", се сеќава Седек Спировски, „што се говореа во мавровскиот крај од каде и што сум. Всушност, ги бележев само оние зборови коишто беа сосема различни од српскохрватскиот јазик... Така, на една страна ги бележев српскохрватските а на друга македонските...".[25])

Подготвувајќи го својот речник кој постепено опфатил 500-600 македонски зборови, Седек Спировски водел речиси секојдневни дискусии со другарите од Западна Македонија кои се наоѓале во затворот за да утврди дали соодветниот збор се употребува во сите краишта или му припаѓа само на локалниот мавровски говор.

Во оваа работа значајна за збогатувањето на македонскиот лексички фонд посебно го куражеле и му помагале тогашните затвореници **Томе Буклевски, Пепе Јовановски, Крсте Црвенковски, Марко Шулајковски** и други со кои најчесто дискутирал околу оваа проблематика.

Меѓутоа, пред да го напушти затворот во Тирана по капитулацијата на Италија, Седек Спировски го сокрил материјалот под покривот на затворот со надеж дека по ослободувањето ќе го побара. Но, тоа никогаш не успеал да го стори така што не му е познато што се случило со овој материјал.

Во ваква, очигледно инспиративна творечка атмосфера, барем во споредба со другите затвори каде режимот бил значително построг, а особено со оние во делот на Македонија што се најде под бугарската фашистичка окупација, го пројавил својот творечки интерес и **Марко Шулајковски,** политички затвореник од Дебар. Тој е автор на стиховите на една песна и на скечот **„Хитлер во агонија".** Но, иако неговата творечка дејност е повеќе од скромна и инцидентна, имајќи ја во прв ред популарноста на овој скеч кој наскоро ќе ја освои партизанската сцена и ќе биде речиси во постојана конкуренција во смисла на популарност со скечот „Петтоимениот Горе" од Владо Малески-Тале, накусо ќе се осврнеме на животниот пат на неговиот автор.

ЖИВОТ ПОСВЕТЕН НА РЕВОЛУЦИЈАТА

Марко Шулајковски е роден на 31 март 1921 година во Дебар. Во 1941 година ја завршува Трговската академија во Скопје и уште тогаш се приклучува кон напредното средношколско движење. По Априлската војна и распарчувањето на бивша Југославија тој се наоѓа во родниот град, активно вклучен во илегалната партиска активност. Тој наскоро ќе стане член на општинското партиско поверенство и секретар на првата партиска организација во Дебар.[26])

Во почетокот на април 1942 година, осомничен поради убиството на еден италијански мајор во реонот на Влајница ќе бидат затворени неговите браќа Коста, Боге и Вељо Шулајковски. Долго на слобода не ќе остане ни Марко. На 15 јуни 1942 година, при префрлувањето на илегален материјал за Струга, тој ќе биде уапсен. Заедно со него се уапсени и Седек Спировски од Леуново и Александар Груевски од Маврово, идните први изведувачи на скечот „Хитлер во агонија" во затворот во Тирана.

„По триесет и седум дена сослушување во дебарската станица на италијанската карабинерија, пишува Марко Шулајковски во своите спомени", при што врз нас тројцата беше применета голема тортура, со камиони полни со карабинери, бевме спроведени во затворот во Тирана...".[27])

Тука, според сеќавањата на Марко Шулајковски и Томе Буклевски-Маќули, биле сместени во т.н. македонска односно кичевска ќелија која била претесна и за старите затвореници и веднаш биле вклучени во организираниот партиски живот во затворот бидејќи сите тројца биле членови на партијата.

За време на престојот во затворот, Марко Шулајковски, кој инаку добро го знаел албанскиот јазик, бил задолжен, заедно со Мика Галиќ да го преведува органот на албанската Комунистичка партија „Зери и популит" на српскохрватски јазик. А кога Мика Галиќ заминал од затво-

---

[22]) Нешо Марковски : Во Тирана на заточение. Оковани во пранги, стр. 165

[23]) Ангелина Стојковска: Ќе чуете за нас. Оковани во пранги, стр. 324

[24]) Д-р Блаже Ристовски: Македонскиот стих (1900-1944), стр. 450, „Мисла", 1980, Скопје

[25]) Седек Спировски: Речник, Оковани во пранги", стр. 307-308, „Наша книга", 1981, Скопје

[26]) Податоците за биографијата на Марко Шулајковски, како и оние што се сврзани со создавањето и изведбата на скечот „Хитлер во агонија" ги добив од неговиот автор и неговата сопруга Љубица Шулајковска за што посебно им ја изразувам својата благодарност

[27]) Марко Шулајковски: Богат идејно-политички живот, Оковани во пранги, стр. 349-352, „Наша книга", 1981, Скопје

рот, оваа иста работа продолжиле да ја вршат Марко Шулајковски и Предраг Ајтиќ.

Органот на Комунистичката партија на Албанија „Зери и популит", според сеќавањето на Марко Шулајковски, го внесувал илегално некој фармацеут што работел во затворската амбуланта.

Марко Шулајковски од српскохрватски или македонски на албански јазик ги преведувал и статиите што ги пишувале во затворот главно поистакнатите политички затвореници, а биле објавувани во весникот „Зери и популит" .

„Преведувањето на 'Зери и популит' за нас Југословените имаше големо значење, „пишува подоцна Марко Шулајковски." Повеќето од статиите придонесуваа за нашето идеолошко-политичко образование, а информациите и коментарите ни помагаа да бидеме информирани за движењето на фронтовите и победите на Црвената армија и западните сојузници што нас во затворот нè охрабруваше да истраеме во вербата за победа...".[28])

Покрај преведувањето од српскохрватски на албански јазик и обратно, Марко Шулајковски, поради тоа што имал најдобар ракопис од другарите, се јавил и во улогата на запишувач на Историјата на СКП(-б), која по сеќавање му ја диктирал Крсте Црвенковски. Вака успеале да запишат околу 70-80 страници кои потоа биле обработувани од политичките затвореници.

Посебно се задржавме на оваа несомнено континуирана преведувачка дејност во затворот во Тирана на македонски јазик, на подготвувањето на сидните весници, на изведувањето на најразлични скечеви, хуморески и „врапчиња" за да укажеме дека употребата на македонскиот јазик во затворите (Скопскиот централен затвор, затворот во Идризово, затворот во Битола и сл.), претставуваат значаен прилог за афирмацијата на македонскиот јазик чијашто официјална кодификација ќе следи наскоро по ослободувањето.

Што се однесува до интересирањето на Марко Шулајковски за уметничкото творештво, тој во своите спомени најискрено ќе ни го соопшти следново:

„Во затворот колку и да е ангажиран човек време има за сè. Организирањето на друштвениот живот имаше големо значење за одржувањето на виталноста и борбената готовност на борците под такви услови. Затоа, мнозина од нас, почнаа да се занимаваат и со такви работи за кои не бевме квалификувани, а нити пак сме сонувале за тоа."[29])

Всушност, според неговото сведочење, тој спонтано се одлучил да ја напише првата и единствена своја стихозбирка и тоа врз мелодијата на некоја стара македонска револуционерна песна што ја пееле затворениците од Кичево. Возбуден од убавината на оваа песна, тој зел молив и хартија и речиси на еден здив составил нови стихови кои ја величале борбата на неговиот народ против фашистичките окупатори.

„По неколку дена ја предложив да се пее на една од многуте заеднички приредби", вели Марко Шулајковски. „Затворениците одушевено ја прифатија и таа често се пееше. Оваа песна ја зачував и веднаш по ослободувањето ја предадов во Институтот за национална историја, а е објавена и во првата збирка на партизански песни..."[30])

Сличен е и поттикот да го напише скечот „Хитлер во агонија". Соочен со масовното продуцирање на скечеви, хуморески и „врапчиња" и тој се одлучил да ја испроба срекаата и не малку останал изненаден од успехот што го постигнал овој скеч кој секако не случајно веднаш бил преведен и на албански јазик за да им стане достапен и на затворениците од Албанија. Инаку, неговата „премиера", според тврдењето на Марко Шулајковски, била на македонски јазик.

Така, уште во затворот во Тирана овој скеч се здобил со репутацијата на еден од најсмешните текстови што се изведувани таму, а тоа и ќе му овозможи да не биде заборавен, како што се случи со многуте текстови создадени во текот на НОВ, сè едно во затворите и логорите или во партизанските единици.

ЗБОР ДВА ЗА СОДРЖИНАТА НА СКЕЧОТ „ХИТЛЕР ВО АГОНИЈА" И НЕГОВИТЕ ТЕКСТУАЛНИ И СЦЕНСКИ МЕТАМОРФОЗИ

Кон крајот на 1942 година, а уште повеќе во почетокот на 1943 година, воената ситуација ни најмалку не им беше наклонета на фашистичка Италија и Германија и нивните сојузници.

Во познатата битка кај Ел Аламејн, во Египет британската Осма армија веќе беше го поразила италијанско-германскиот експедиционен корпус, предводен од фелдмаршалот Ромел, а во Мароко и Алжир се истоварија англо-американските единици кои наскоро дефинитивно ќе ги протераат германско-италијанските сили од Северна Африка.

На источниот фронт, во почетокот на пресвртната 1943 година, Црвената армија кај Сталинград (Волгоград), по повеќемесечни борби и херојската одбрана на овој град, успеа да ја разбие хитлеровата солдатеска, заробувајќи ги Четвртата и Шестата оклопна армија, предводени од фелдмаршалот Фон Паулус.

Редовно информирани за состојбата на фронтовите, политичките затвореници во затворите на Тирана, како и во логорите „Порто Романо" и „Бурел", каде исто така се наоѓале голем број Македонци, не можеле да не го искажат своето воодушевување од најновите настани и уверувањето во скорешната победа низ најразличните свои творби кои го претставувале 'рбетот на културно-просветната и културно-уметничката дејност во затворот. Веќе споменавме неколку скечеви во кои се зборувало за поразот на силите на фашистичката оска, имајќи го предвид и уништувањето на албанскиот доброволечки баталјон на Источниот фронт. Меѓутоа, Марко Шулајковски во својот скеч не сакал да зборува за општопознатите настани што се случувале по боиштата на Европа или во светот. Тој се одлучил да ги земе директно на нишан властодршците на нацистичка Германија Хитлер и Гебелс, да ги карикира и исмее во ситуација кога тие повеќе не можеа препотентно да му се закануваат на целиот свет. Па и нивните фигури му се чинеле податливи за успешно карикирање: Хитлер секогаш накостршен како еж и Гебелс кој по својот физички изглед најмалку можел да стане образец на префалениот германски „натчовек". Марко Шулајковски едноставно се запрашал како по сите овие за нив катастрофални настани можат да се чувствуваат овие бескрупулозни злосторници и демагози кои го запалија пожарот на II Светска војна, кои се заканија да го уништат сето прогресивно човештво.

Нему, не му било тешко да замисли како Хитлер нервозно шета и хистерично гестикулира во својата канцеларија, закитена со познатите фашистички симболи, исчекувајќи вести од фронтовите, притоа веќе сериозно загрижен за својата сопствена судбина и за судбината на својата „железна војска".

Опседнат од „зли соништа", како што вели Марко Шулајковски, од сè полоши и полоши претчувства, тој наредува да го повикаат Гебелс, „ненадминатиот мајстор на пропагандата односно на лагата", за да му го „лади срцето со убави зборови". Но, и Гебелс, во почетокот, не смее да му ја каже вистината, обидувајќи се да го смири со вообичаените тиради за непобедливоста на нескршливите германски армии кои на „Исток се држат храбро како железен sид" и сл. Меѓутоа, под притисок на Хитлер „зимата да не ја прави лето", а „лагите да ги чува за народот", Гебелс накрај ќе признае дека „Нивниот сон да го стават в рака сиот свет" веќе се изјаловил и дека тој „Веќе ги потрошил сите вреќи со пропагандни лаги".

Соочен со реалноста во која никако не сака да поверува, Хитлер накрај ќе попушти и ќе го моли Гебелс да изнајде некое „чаре", да смисли некој излез. Излезот, на предлог од Гебелс, ќе го побараат во гатањето на некој Ѓуптин гаталец кој по многу закани ќе биде принуден, држејќи ја длаката на семоќниот Хитлер, да му претскаже дека непобедливата Германија од сите страни ја „опкружуваат некои големи толпи кои како црни магли доаѓаат откај што сонцето изгрева", но и од Запад, Југоисток и сл.

Накрај, кога Хитлер изричито ќе побара гаталецот да му одговори дали ќе победи или ќе ја загуби војната, ќе се отвори вратата на неговата канцеларија и во неа ќе влезат куририте од различните фронтови превржани со завои, со патерици, премрзнати и голи. Тие ќе се струполат на сцената. Врз нив ќе паднат Хитлер и Гебелс. Тоа е „агонијата" на Хитлер. Вака Марко Шулајковски го предвидува и посакува неговиот крај, иако во почетокот на 1943 година, тоа сè уште беше почеток на крајот одошто

---

[28]) Исто
[29]) Исто
[30]) Исто

вистинската негова агонија, која, за за жал, ќе потрае уште цели две години.

И од ова сосем бегло набележување на содржината на скечот „Хитлер во агонија" повеќе е од очигледно дека неговата драмска структура е мошне едноставна и дека неговата сатирична острица ја сочинува парадоксот дотогаш семоќниот Хитлер да дојде во ситуација својата и судбината на нацистичка Германија да му ја претскажува некаков си гаталец, згора на тоа и Ѓуптин, независно од фактот што во конкретниот случај Шулајковски алудира и на познатото суеверие на Хитлер кој верувал повеќе во провидението одошто во здравиот разум. Тоа ни го сугерира и следнава иронична реплика што ќе ја изрече Гебелс:

„Море, богами, тој ќе знае убаво да ни каже за сè оти е пророк, бајач. А ние, да речеш, немаме таков меѓу нас", алудирајќи на Хитлер и неговата опседнатост со провидението, се разбира, во интерпретација на авторот на овој скеч.

Одредена доза на хумор во овој текст зрачи и од типичниот народен говор што е ставен во устата на Хитлер и Гебелс. Па иако Шулајковски поинаку и не можел да постапи, ова негово спонтано ползување на народниот говор, а уште повеќе на народниот хумор го зголемува хумористичниот набој бидејќи, сакале или не, не можеме да не се насмееме, на пример, кога ќе слушнеме дека Хитлер на својот ордонанс му се обраќа со зборовите: „Па што чекаш, бре, магаре низаедно, море мрднат ниеден...". Или: „Што зборуваш така море и што стоиш ко був".

Сличен дијалог меѓу себе водат и Хитлер и Гебелс, а уште покомичен е дијалогот што му е доделен на гаталецот кој Гебелс го именува Гебелс-ага, а Хитлер се обидува да го умилостиви со епитетот „паша".

Всушност, народниот хумор е најголемата драгоценост на овој текст. Меѓутоа, и покрај очигледното неискуство на неговиот автор, не може да се рече дека овој скеч е лишен од најелементарни вредности, имајќи ги предвид времето и условите во кои е создаден тој, а во прв ред неговата намена да ја потсили вербата на политичките затвореници во скорешната победа, да укаже дека некогашната моќ на хитлеровата воена машина постепено спласнува, како што спласнува и препотенцијата на Хитлер и Гебелс. Во оваа смисла, колку и да ни изгледа пресилено, па дури и наивно пародирањето што го применува Марко Шулајковски тоа сепак не нè остава рамнодушни дури и денеска. Покрај тоа, Шулајковски прилично вешто ја користи алузијата и иронијата, а го исфрла на преден план и гегот со што уште повеќе се зголемува сценската допадливост на овој скеч.

■ Според сеќавањето на Марко Шулајковски, тој го играл Хитлер, Александар Груевски ја толкувал улогата на гаталецот, додека на Седек Спировски, во првата варијанта на овој скеч под наслов „Хитлер во агонија", му припаднала улогата на Гебелс, а во втората варијанта под наслов **„Состанок на Хитлер и Мусолини во Бренер",** тој го толкувал Мусолини. Тие, според сеќавањето на изведувачите на овој скеч, дале сè од себе да доловат некои од најсуштествените комични карактеристики на ликовите што самите си ги избрале.

„Скечот побуди големо воодушевување меѓу затворениците и нивните роднини коишто доаѓаа на посета. Тој побуди интересирање и кај стражарите Албанци. За нив дури приредивме и специјална изведба. Заедно со војниците, на приредбата беа и нивните офицери"., вели Марко Шулајковски во своите објавени спомени.[31])

По изведбата на македонски јазик, уследила и изведбата на албански јазик, се разбира, со други изведувачи. Според сеќавањата на Марко Шулајковски и Томе Буклевски, скечот „Хитлер во агонија" првпат бил прикажан во почетокот на 1943 година, односно најдоцна во февруари или март истата година.

Меѓутоа, кога на 10 јули 1943 година англо-американските сили ќе се истоварат на Сицилија, а на 20 јули истата година Хитлер и Мусолини ќе се сретнат во близината на познатиот Бренерски премин што се наоѓа длабоко во Алпите на границата помеѓу Австрија и Италија за да ја разгледаат новонастанатата воено-политичка ситуација, Марко Шулајковски почувствувал потреба да го видоизмени односно актуелизира својот скеч.[32])

Сега Гебелса ќе го замени Мусолини и тие двајцата ќе го бараат гаталецот за да им ја претскаже судбината која овој пат, посебно за Мусолини, не беше ни малку розова. Заправо, само по пет дена од овој состанок, односно на 25 јули 1943 година, во Италија ќе биде соборен фашистичкиот режим, а Мусолини ќе биде интерниран во еден хотел на планината на Гранд Сасо.

Значи, втората и нешто видоизменета верзија на стариот скеч, сега под наслов **Состанок на Хитлер и Мусолини во Бренер ,** Марко Шулајковски ќе ја напише непосредно по нивниот состанок во Бренер, а тоа значи во периодот меѓу 20 и 25 јули 1943 година.

Оваа измена, односно актуализација на одделни скечеви изведувани во текот на НОВ, е речиси редовна појава, бидејќи и скечот, впрочем како и „врапчето", настојуваат да се хранат со што посвежи информации, да бидат колку што е можно повеќе во чекор со актуелната воено-политичка ситуација која од овој период започна брзо и рапидно да се менува во прилог на сојузниците. А што се однесува до Марко Шулајковски, тој, навистина, не можел да ја пропушти приликата а да не се подбие со „големиот" дуче кој сам посебе даваше идеални можности за успешно карикирање поради познатата негова дрдорливост и фалбаџиство, поради неговата кловновска надуеност и најразличните ексцеси и испади.

На каков прием наишол скечот „Состанок на Хитлер и Мусолини во Бренер" меѓу политичките затвореници во Тирана кои, впрочем, беа затвореници на фашистичкиот режим во Италија, не е тешко да се претпостави. Тие ликувале поради пропаѓањето на фашизмот и со урнебесен аплауз ги поздравиле изведувачите на овој скеч.

Кога би го зеле предвид само овој факт, ние сме должни да му го оддадеме заслуженото признание на Марко Шулајковски кој, во конкретниот случај, не пројавил само политички рефлекс и слух, туку и творечка инвенција, независно од тоа што литературното творештво не ќе стане потрајна негова творечка преокупација.

Наскоро по овие драматични настани, фашистичка Италија ќе капитулира на 8 септември 1943 година. Како и голем дел од затворениците од Тирана, и Марко Шулајковски ќе се најде меѓу борците на II Албанска партизанска бригада. Во неа ќе остане сè до крајот на септември, а потоа ќе се префрли во Дебар, кој тогаш се наоѓа во составот на слободната партизанска територија. Во родниот град Марко Шулајковски одново ќе се вклучи во партиската работа, а по ослободувањето ќе зазема одговорни функции во Скопје и Белград.

А што се случува со неговиот скеч „Хитлер во агонија" односно „Состанок на Хитлер и Мусолини во Бренер"? Тој ќе го продолжи својот живот на партизанската сцена, но овој пат во првобитната своја верзија и под наслов **„Хитлер во агонија"**, бидејќи по капитулацијата на Фашистичка Италија, Мусолини ќе игра сосем маргинална улога, сè до неговото фаќање и стрелање од страна на италијанските партизани во пролетта на 1944 година.

Кој и како од затворот во Тирана го пренел меѓу борците на партизанските бригади овој скеч на авторот не му е познато, бидејќи при напуштањето на затворот, тој немал можност да го понесе со себе.

Единствениот досега сочуван текст на скечот „Хитлер во агонија" е на албански јазик. Отчукан е на машина за пишување, а според неговата содржина оваа верзија потекнува од втората половина на 1944 година. На последната страничка со река е допишано: **„напишано од Марко Шулајковски во затворот на Тирана."**

Дали сочуваниот текст потекнува од некоја косовска или албанска партизанска бригада не можеме со сигурност да тврдиме. Меѓутоа, независно од овој неразјаснет детаљ, останува фактот дека скечот „Хитлер во агонија" го изведуваат борците на I Македонско-косовска и I Македонска народноослободителна бригада кои се формирани на територијата на Западна Македонија, а во нив приливот на политичките затвореници од затворите и логорите во Албанија е најголем.

Скечот „Хитлер во агонија" го изведува и Културно-уметничката група „Кочо Рацин" и тоа од моментот на нејзиното формирање на 27 јули 1944 година. Според сеќавањето на Ристо Лазовски-Гиче, во подготовките за првиот јавен настап на оваа група, одржан на Илинден 1944 година во Белчишта, покрај скечот „Петтоимениот Ѓоре" од Владо

---

[31]) Исто

[32]) „Среща между Фирера и Дуче в Северна Италия", вес. „Цълокупна Блгария". год. III. бр. 637, 1943. Скопје

Малески—Тале, бил вклучен и скечот „Хитлер во агонија" од Марко Шулајковски.

„Нè делеа уште два дена од нашето слегување во Долна Дебарца, пишува тој." Без починка се подготвувавме. За малиот оркестар и за нашето хорче немаше проблеми. Генералната проба тоа го потврди. Меѓутоа, за драмските творби требаше повеќе време. Се распрснавме на сите страни со текстовите в раце, ги учевме улогите. Славе Атанасовски, седнат под една бука, ја учеше улогата на Гебелс, недалеку од него Богоја Поповски, улогата на Хитлер од скечот 'Хитлер во агонија'. Истото тоа го правев и јас, совладувајќи ја улогата на Ѓоре во скечот 'Петтоимениот Ѓоре' од В. Малевски—Тале. Заедничките проби ги изведувавме во вечерните часови..."[33])

Според сеќавањето на **Богоја Поповски**, а тоа го потврдуваат и сочуваните фотографии, во групата „Кочо Рацин" Хитлер го толкувал тој, Гебелс Славе Атанасовски, гаталецот Боро Ацевски-Пашата, а ордонансот Цане Малезановски. За да ја сврти косата настрана, како што се чешлал Хитлер, тој пред секој настап ја завиткувал со влажна крпа.

„Ние често импровизиравме", вели тој, „во зависност од реагирањето на гледачите, а и поради промената на ситуацијата на фронтовите. Во овие чести промени и надополнувања на текстот учествувавме и ние, изведувачите, а и многумина други, вклучувајќи го и Владо Малески-Тале, кој имаше изразито чувство за хумор, а беше поинформиран и за политичката ситуација од нас. Паметам и денеска многу реплики од овој скеч. Некои се различни од сочуваниот текст. На пример, кога гаталецот ја држи мојата дланка, односно дланката на Хитлер, ќе рече: 'Ти гледам Хитлер една голема мечка. Ти јадит тебе и Германија', јас не чекајќи да дорече го исфрлам со клоци од канцеларијата, односно од сцената. Меѓутоа, независно од различните поодделни реплики што се резултат на нашите импровизации, содржината на сочуваниот текст е истоветна со оној што толку многу го игравме, па и непосредно по ослободувањето..."[34])

Тоа го потврдуваат и повремените осврти за изведбата на скечот „Хитлер во агонија", објавувани во партизанскиот печат. Весникот „Млад борец", во септември 1944 година, во рубриката „Дописи од бригадата" (Станува збор за I Македонска н.о. бригада, бел на А.А.), помеѓу другото пишува:

„Агитпропската група пристигна во селото. Ќе има приредба, ечи низ селото од уста до уста и првоборците се собираат на стретсело. Бината за час е готова и, еве, веќе ја слушаме химната, па народните песни... Следува скечот 'Хитлер во агонија', претскажувајќи ги последните дни на Хитлер и неговиот беден крај. Незадржлив талас на смех ги зафаќа партизаните за да се измеша со зурлите и тапаните кои започнуваат да го свират 'тешкото'. И како змија се завиткува партизанското оро"...[35])

Наскоро потоа ќе се огласи и весникот „Народен војник", весник на I Македонска н.о. бригада. Леонида (Ниџе) Тодороски во статијата „Културно-просветна приредба во чест на англиската мисија", организирана во Горно Врановци, каде во овој период е сконцентрирано целото политичко и воено раководство на народноослободителното движење во Македонија, дава детален опис на скечот „Хитлер во агонија", чија содржина е истоветна со сочуваниот текст. Затоа ние од оваа статија ќе го цитираме само оној дел кој зборува за одзивот на гледачите во врска со оваа „комедија во еден чин", како што овој скеч ќе го оквалификува авторот на оваа статија:

„Комедијата со својот хумор изазва такво смеење да партизаните скоро не можеа да дишат. Со своето пак содржание достигнува голема височина. На англиската воена мисија остави нарочен утисок".[36])

Во конкретниот случај станува збор за изведбата на Културно-просветната група „Кочо Рацин" која како самостојна трупа добро го беше извежбала и овој скеч, наоѓајќи се во постојано движење низ слободната територија.

Според сеќавањето на Богоја Поповски, на приредбата во Горно Врановци, за првпат настапиле облечени во германски униформи одземени од заробените Германци иако и пред тоа настојувале што поуверливо да ги претстават Хитлер и неговите соработници.

Непосредно по ослободувањето и оваа и многуте театарски трупи што ќе се формираат во скоро сите наши градови ќе го изведуваат овој скеч кој, како што видовме, одамна се беше здобил со довербата на гледачите. Неговиот „борбен пат" ќе заврши дури кога нашата земја целосно ќе биде ослободена бидејќи него ќе го прифатат пропагандните секции на 15. Ударен корпус кој во средината на јануари 1944 година замина на Сремскиот фронт. На 13 јануари вечерта, наспроти заминувањето на овој Корпус од Скопје, пропагандната секција на 48. Дивизија **во Народниот театар** одржува проштална приредба во која, помеѓу другите точки, е изведен и скечот „Хитлер во агонија".[37])

Така, од затворот во Тирана, па преку партизанската сцена ширум Македонија, овој скеч со борците на 42. и 48. Дивизија ќе стигне до Винковци и Врпоље, до Славонска Пожега и Загреб, забавувајќи ги, но и куражејќи ги да издржат во последните пресудни битки за ослободувањето на татковината кога агонијата на Хитлер веќе беше очигледна, како што уште во 1943 година посакуваше и предвидуваше овој скеч.

Токму во овој контекст треба да се согледа и оцени значењето на скечот „Хитлер во агонија" од Марко Шулајковски кој, и покрај скромните уметнички вредности, одигра мошне значајна улога во текот на НОВ, чија круна беа завршните операции за ослободувањето на нашата земја.

Завршувајќи го освртот за „борбениот пат" на овој скеч, должни сме да укажеме дека неговиот основен мотив, а тоа е карикирањето на фашистичките и нацистичките властодршци, е чест мотив на хумористичките и скечевите кои беа создавани и во предвоениот и во воениот период иако нивните автори немале никаков меѓусебен контакт ни можност за меѓусебно влијание. Наједноставно речено, аверзијата и револтот што ги чувствувале припадниците на прогресивното движење кон фашистичките водачи, предизвикувале истоветни или слични творечки асоцијации кои биле транспонирани во нивните хумористички, сатири, анегдоти, скечеви и „врапчиња", сфатени во прв ред како своевидно и мошне ефикасно-оружје во борбата против тиранијата и поробителите во името на слободата и еден поправеден утрешен свет, во името на човекот и неговото достоинство.

Така, на пример, **Коле Чашуле** се сеќава дека наспроти Илинден 1940 година добил задача од Месниот комитет на КПЈ за Македонија во Прилеп да состави скеч што ќе биде изведен на излетот на „Шаторов камен" кој, како што е познато, се претворил во масовна демонстрација против денационализаторската политика на големосрпскиот режим во Македонија, но и против неговото сè повидливо потчинување на силите на оската.

Бидејќи немал време да напише нешто „посериозно", Коле Чашуле одлучил „да состави сатира низ која ќе бидат исмеани Хитлер и неговите доглавници, вклучувајќи ги Геринг и Гебелс. „Сатиричната осилка", вели Коле Чашуле," се состоеше во следното: Хитлер во негов стил започнува да држи говор кој постепено прераснува во лаење сè додека не зарипне. Мислам дека јас го 'лаев' Гебелс, а покојниот Трајко Бошковски-Тарцано го 'лаеше' Геринг. Тој беше полничок, па оваа улога најмногу му одговараше. Меѓутоа, кога ги распределував улогите, Тарцано никако не сакаше да прифати да го 'лае' Геринг. Накрај го убедив со следниот аргумент: 'Море, Тарцан, кога утре на излетот ќе 'лае' и секретарот на Месниот комитет во скечов, ќе 'лаеш' и ти!

Успехот, се разбира, не изостана. Присутните на излетот се смееја до премалување, слушајќи нè како 'лаеме'. А ние, богами, својски 'лаевме'. Дури завивавме, сè додека не зарипнавме..."[38])

Асоцијацијата и персонификацијата кои се во основата на оваа набрзина сочинета сатира, се движеле по две линии: Хитлер и без тоа во своите патетични говори често зарипнувал, па неговите говори буквално личеле на лаење, а од друга страна неговите доглавници се претставени како незаситна глутница спремна по негова заповед да раскине сè што е слободољубиво и прогресивно. Затоа, оваа гротеска, иако неразвиена, предизвикала „смеа до премалување".

---

[33]) Ристо Лазовски—Гиче: Нè викаа „Рациновци". „Театарски гласник". бр. 16-17, 1981, Скопје

[34]) Белешки од разговорот со Богоја Поповски, воден на 24.9.1983

[35]) Вес. „Млад борец", орган на Народноослободителниот младински сојуз на Македонија, год. I, бр. 4, септември 1944

[36]) Леонида Тодороски: Културно-просветна приредба во чест на англиската мисија, „Народен војник", бр. 2-3, 1944

[37]) „Нова Македонија", год. II, бр. 31, 14-I-1944, Скопје

[38]) Белешки од разговорот со Коле Чашуле, воден на 29-XII-1981

Три анегдоти кои директно го пародираат Хитлер, а едната од нив е во стихови и ја користи формата на гатанка, се објавени во весникот „Наш пат" што на рака го пишувале и умножувале политичките затвореници во затворот во Битола.[39])

Хитлер и неговите доглавници често се предмет на подбив и омаловажување и во логорот на смртта во Бањица, а тоа е случај и со другите логори и затвори во Југославија.[40])

Затвореничката во овој логор, скулпторката **Ангелина Гаталица** вака ги реконструира овие своевидни театарски претстави:

„Главна личност во тие наши мали драми беше Хитлер кој ќе цркне' (никогаш не му дозволувавме да умре или загине), потоа се обидува да се прокриумчари во рајот. Во тој 'страшен суд' ја добив улогата на ангел кој беше еден вид јавен обвинител. Мојата улога беше прилично статична, прилагодена на моите физички можности (кратко време пред тоа бев доведена од „специјалната полиција" каде бев подложена на „специјален" третман многу ноќи по ред). Ангелот имаше крилја од некаков чаршаф, едното око му беше затворено со голема сина модрица. Но оваа гротеска не го оневозможуваше понуденото доживување дека правдата сепак ќе триумфира. Игравме од срце-дури страстно. Се сомневам во литературните и драмски вредности на овој наш театар, но ние невообичаено многу се вживувавме во оваа наша детинска осветољубивост".[41])

Интересно е исто така дека во овој логор ќе се појави уште една варијанта во која се исмева Хитлер, многу блиска до скечот „Хитлер во агонија" од Марко Шулајковски. Според тврдењето на Милена Јовановиќ-Николиќ, „ѕвездочатецот Славко во еден скеч настанат во овој логор, трипати ќе биде затворен затоа што му пишувал писма на Хитлер во кои го советувал да не води залудна војна, туку него да го праша за совет ако мисли да ја добие војната. Откачената фантазија на „ѕвездочатецот" Славко предизвикуваше урнебесна смеа...[42])

Меѓутоа, по сè изгледа, дека варијантата што ќе ја напише Марко Шулајковски е поинтересна и поразвиена одошто варијантата со осамениот „ѕвездочатец", независно од тоа колку неговиот монолог бил духовит.

Ете, тоа е само дел од пребогатата и мошне разновидната културно-просветна и културно-уметничка дејност што ќе се развие во текот на НОВ и Револуцијата во нашата земја како сведоштво и доказ дека надежта и оптимизмот, а во конкретниот случај и безграничната верба во победата, се неодвоива составка на човечкото битие, па дури и во најтешки и безнадежни околности. Тоа е еклатантен пример како човечката храброст и достоинство можат да го потиснат стравот, да ја победат смртта, да ги презрат џелатите и насилниците од секаков вид и ков, сеедно дали ова се случувало вчера, може да се случи денеска или само утре.

Од друга страна, независно од скромните уметнички вредности на театарот на отпорот, останува фактот дека театарот никогаш не бил поживотворен и никогаш повеќе не му се верувало одошто во ова грозоморно, но исто толку херојско време. Затоа театарот на отпорот, со сите негови видови и подвидови што ќе се развијат во неговите пазуви, заслужува значително поголем респект и значително поголемо внимание одошто тоа досега е сторено кај нас. Впрочем, тој е претходницата која им отвори директен пат на современата наша драма и театар. А и овој аргумент сам посебе обврзува.

---

[39]) Вес. „Наш пат" бр. 1, 1944 година, затворот во Битола

[40]) Во логорот Бањица во Белград биле затворени 21.430 мажи и 2.207 жени во периодот од 1941 до 1944 година. Таму биле спалени 6800 а останале неспалени 1.400 трупови по распуштањето на логорот на 3-X-1944

[41]) Милена Јовановиќ-Николиќ: О приредбама и позоришним представама у логору на Бањици, стр. 695, Култура и наука у Народноослободилачком рату и револуцији, МАНУ, 1984, Скопје

[42]) Исто

ЗЛАТЕН ВЕНЕЦ ЗА ЖИВОТНО ДЕЛО НА МИРА СТУПИЦА

На предлог од Сојузот на драмските уметници на Југославија, Пленумот на Фестивалот на југословенскиот театар во Сараево, со поединечно гласање, донесе одлука Златниот лавров венец за животно дело во драмската уметност да ѝ се додели на Мира Ступица.

Мира Ступица, 64, е една од најголемите театарски актерки на југословенските сцени во втората половина на XX век. Кариерата ја почнува во 1940 година во Белград, за по Војната да ја продолжи во Шабац и Ниш, а од 1948 година во новооснованото Југословенско драмско позориште каде останува до 1970 година. Таа беше и членка на драмските ансамбли на „Ателје 212", Народното позориште во Белград и Хрватското народно казалиште во Загреб.

Меѓу нејзините бројни улоги, со своевидна емотивност, темперамент, вдахновеност висока талентираност се одделуваат **Херувим** во „Фигаровата женидба" на Бомарше, **Љубица** во „Ѓидо" на Брзак, **Петруњела** во „Дундо Марое" на Држиќ, **Негина** во „Таленти и обожаватели" на Островски, **Мирандолина** кај Голдони, **Грушенка** во „Браќа Карамазови" на Достоевски, **Ивана** во „Света Ивана" на Шо, **Глорија** кај Маринковиќ, **Груша** во „Кавкаски круг со креда" на Брехт, **Даница** во „Љубов" на Ѓоковиќ, **Мадам Сан-Жен** кај Сарду, **Актерка** во „**Размена**" на Клодел, **Марија** во „Марија се бори со ангелите" на Кохоут и **Алтана** во „Тетовирани души" на Стефановски.

Мира Ступица има остварено и повеќе забележливи филмски и телевизиски улоги.

● Во 1949 година ја добива наградата на владата на ФНРЈ, во 1960 наградата „7 јули", 1965 наградата на Филмскиот фестивал во Берлин, 1966 Златна арена во Пула, 1981 „Добричиниот прстен" и 1984 Стериината награда за животно дело.

„Тетовирани души“ и други драми

Во почетокот на годинава белградското книгоиздателство „Народна књига“, во едицијата „Современи југословенски писатели“, ја објави книгата **„'Тетовирани души' и други драми“ од Горан Стефановски,** во превод на Гојко Јањушевиќ, Билјана Билјановска и на самиот драмски писател. Книгата ги содржи, покрај драмата во насловот, „Лет во место“, „Диво месо“ и „Хај-фај“.

Автор на поговорот е Јован Кирилов, кој за драмите и за авторот пишува под наслов **„Високата верност на Горан Стефановски“,** со поднаслов: **„Теми на зурли и на хај-фај уреди“.**

*

Јован ЌИРИЛОВ

Вит, христолик и црноок, Горан Стефановски личи на било кој млад Европеец. Магистрираше на Бекет, се допишува со Едвард Бонд, го предава Шекспир на македонски и на англиски јазик во Скопје. Па, сепак, Горан Стефановски, пред сè, е драмски писател верен на македонските теми.

На 22-годишна возраст почна да се занимава со митски теми од македонскиот епос во „Јане Задрогаз“ (1974), пет години подоцна во драмата „Диво месо“ се позанимава со раслојувањето на едно типично македонско семејство пред Втората светска војна, а во 1981 со драмата „Лет во место“ се враќа цел век назад, во Македонија по Берлинскиот конгрес, уште еднаш обесправена и во востанија без вистински успеси; потоа доаѓа сè до нашиве дни со пиесата „Хај-фај“, но во неа, наспроти англиската скратеница во насловот, опстојуваат некои основни македонски мотиви, а во 1983 година ја пишува драмата „Дупло дно“ во која се мешаат сите три времиња – минатото, сегашното и идното.

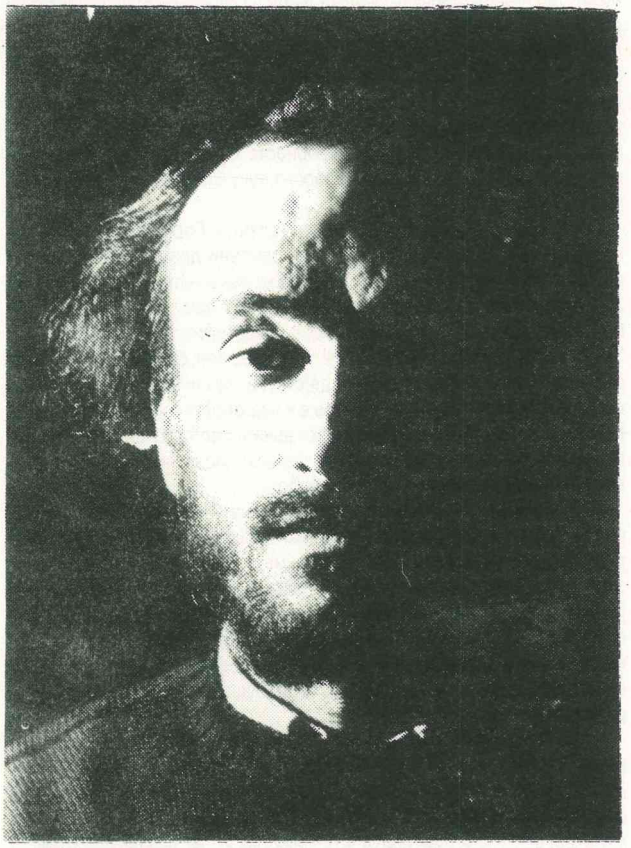
По сведоштвото на неговиот режисер и близок пријател Слободан Унковски, „Горан Стефановски е роден наспроти одлуката на Уметничкиот совет (на битолскиот театар) актерката Нада Стефановска да не смее да се породува во сезоната 1951/52, поради одржувањето и подготвувањето нов репертоар“. Роден е во 1952 година во Битола, каде мајка му беше актерка, а татко му, Мирко Стефановски, режисер и актер кој подоцна работеше во театрите низ Македонија од Прилеп до Скопје.

Мајка му Нада Стефановска, родена Остоиќ, беше актерка со ретка дарба, жива и темпераментна Петруњела, која предвреме се повлече од сцената, а неодамна и од животот. Брат му Влатко Стефановски познатиот водач на поп-ансамблот „Леб и сол“ каде ја усовршии и развии својата музикалност, веројатно наследена од татко му.

Горан тргна по академски и драматуршки пат одеднаш.

На првиот пат ги заврши студиите по англиски јазик и книжевност во Скопје, се усовршуваше во Манчестер, го напиша магистерскиот труд „Сценските упатства како основа на театарот на Семјуел Бекет“ и стигна да биде асистент кај Светозар Брќиќ на Факултетот во Скопје и да го подготвува докторатот за драмскиот писател Едвард Бонд.

На другиот пат почна да студира драматургија во Белград 1972 година, да пишува редовно за телевизија и радио („Клинч“ тв-драма 1974, „Чиракот Шекспир“ радио-драма 1975, „Сослушувањето на железничарот“ тв-драма 1976, „Томе од бензинската пумпа“ тв-филм 1978, „Наши години“ тв-серија во шест епизоди 1979 и „Тумба, тумба дивина“ тв-филм 1981) и уште поредовно и уште подобро да пишува за театар. За телевизиските драми ја придоби пошироката публика и доби млаки критики, а за своите драмски дела сите признанија и рана слава. „Јане Задрогаз“ стигнува дури до Каракас во Венецуела, а „Диво месо“ ја добива наградата за најдобра драма на јубилејното 25-то Стериино позорје. Така Горан Стефановски станува прв Македонец кој го добива тоа високо југословенско признание.



Горан Стефановски

Во сите досегашни театарски пиеси Горан Стефановски се занимава со темата на човековата акција. Во првите драми таа тема на акција е поврзана со националното битие и македонската судбина, а во последните драми „Хај-фај“ и „Дупло дно“, таа тема на акција се третира пошироко од историскиот контекст, но не и надвор од него.

■ Прашањето што да се преземе во однос на злото во кое се живее во драмата **„ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ“** се третира на митска рамнина. Горан Стефановски, во духот на народниот расказ, ја смисли фабулата за Јане Задрогаз, млад јунак кој го ослободува народот од проклетиот змеј. Во таа бајка содржан е балканскиот архетип на коњаник-спасител кој на дело се поистоветува со Марко Крале од епските песни или со други бројни народни спасители, каков е и македонскиот Јане Задрогаз.

Како и во другите драми на Горан Стефановски, и во драмата „Јане Задрогаз“ постои зло во рамките на македонскиот народ и надворешно зло. Злото во рамките на сопствениот народ е лошата царица, олицетворение на феудалната власт, со своите три одродени сина, а надворешното зло, како најголемо зло кое предизвикува отпор кај помалиот дел од народот, е олицетворено во змејот.

Она што е карактеристично за Јане Задрогаз и што е специфичност на Гораовиот јунак, а по него и македонскиот јунак воопшто, е што тој е тешко препознатлив кај народот како јунак. Ги нема атрибутите на митските јунаци кај другите народи: не е човек со широки плеќи, снажни мускули и остар поглед. Тој дури е малечок и неугледен, но во себе носи храброст и решавачка верба дека на злото треба да му се спротивстави со сила. И прекарот на овој јунак не е јуначки. Задрогаз е име што постои

и кај Србите, како поим е архаичен и заборавен — задрогуз, нешто слично на човек кој се пика во туѓи работи, „пецко", мрморко, маткач, или модерно — заебант. Во рускиот превод на Т. Попова (Драматургија Југославии, Москва, „Искуство", 1982) за драмата „Јане Задрогаз" е употребен зборот баламут што значи, според С. И. Ожегов, „оној кој предизвикува немир, возбудување во некоја средина, кавгаџиско дрдало".

Бајката за таквиот јунак, Стефановски ја облече во раскошно богатство на македонскиот фолклор што го насобрал Марко Цепенков (1829-1920). Во оваа драма на Горан Стефановски речиси дека е поважен јазикот од самата содржина. Во неа првпат една драмска содржина ги понесе густите сокови на македонското јазично богатство. За јазикот што со векови беше поттурнуван од сцената во корист на сродните јазици во јазолот на националните интереси на македонската почва, веќе самото негово созвучје, изворноста и своевидноста се национална вредност што не е само театарска, туку и историска и општествена.

Посебна вредност на драмскиот талент на Горан Стефановски е и неговата способност вообичаените и основни драмски ситуации, со својот пристап, да ги извлече од сферата на конвенционалност. Во „Јане Задрогаз" тоа е фактот што лошата царица не е само зла; таа, иако симбол на феудалната власт, има нешто и од народскиот поглед на светот. Херојот Јане не е обично јуначиште; тој е скромен, фин во своите планирани подвизи, тој не се фали, туку дејствува. Не само што не му личи да се фали и да ветува подвиг, туку тоа е и најдобрата тактика во условите во кои живее. А тоа е, во мало, некогашната положба на Македонците во историската перспектива. „Со молчење не може ништо да се стори", вели Задрогаз, па сепак тој молчи и работи.

Уште еднаш треба да се нагласи дека Стефановски во својата прва драма „Јане Задрогаз" го доби македонскиот спецификум со микрометода — со внесување во драмата македонски митови, пословици, загатки, бројници, прашанки и други форми на народната мудрост, низ јазикот собран во материјата на Марко Цепенков. Нешто од таа метода е свесна постапка, а нешто е творечката интуиција на драмскиот писател кој потсвесно знаел дека своето прво дело најмногу ќе го натопи со соковите на својот национ доколку ја препушти својата драма на материјата што се таложела со векови.

Иако следната драма на Горан Стефановски е „Диво месо", прикажана 1979, по „Јане Задрогаз" тематски доаѓа „Лет во место", изведен 1982 година. Дејството на „Диво месо" се случува пред Втората светска војна, а драмата „Лет во место" во седумдесеттите години на минатиот век. (Од истите причини во оваа книга прво е печатена драмата „Лет во место", а потоа „Диво месо").

■ Дејството на пиесата **„ЛЕТ ВО МЕСТО"** се случува во една од клучните години на поновата македонска историја — во летото 1878, кога по Санстефанскиот мир и Берлинскиот конгрес, Македонија доживува уште една година во која светските сили и другите балкански народи ги пренебрегнуваат интересите на Македонците. Тоа е годината на кресненските и разлошките востанија, индивидуални бунтови, слабо организирани, трагично осамени, противречни, со многу причини да се креваат, но со малку надежи да успеат. Таа година Романија, Србија и Црна Гора добиваат независност, Бугарите ја губат Источна Румелија, Русите влегуваат во Бесарабија, Австро-Унгарија во Босна и Херцеговина, а единствено Македонија и натаму останува во рамките на „болниот на Босфор" — Турција. Македонија е поделена на остро разделени турски вилаети, нема свои училишта на народен јазик, а за црковната власт се борат сите православни цркви на Балканот.

Таа трагична година за Македонците е годината со која Горан Стефановски се занимава во својата трета драма — „Лет во место". Таа е метафора што и поетично и реално зборува за положбата на Македонија во тој миг и тоа во историски размери.

Горан Стефановски, меѓутоа, не пишува историска драма во која некои определени историски личности од тоа време би биле главни лица на неговата драма. Во неа не е јунак Ѓорѓија Пулевски или било кој друг херој или учесник на овие востанија или нивен противник со име и презиме.

Личностите на драмата „Лет во место" Стефановски ги измислил самиот, или сите негови измислени личности можеле да постојат и на некој начин постоеле во таа трагична 1878 година.

Во графиконот на неговите личности се појавуваат, пред сè, такви јунаци на драмата од македонската страна кои имаат различен однос спрема темата на акција и на бунтот, или такви припадници на другите нации кои имаат различен став спрема македонските тежнеења.

Горан Стефановски, како и во „Јане Задрогаз", врз сложениот јазол на македонската тематика и историја, избира изразита фабула околу која ќе ги сплете сите свои историски сознанија за тој период.

Двајца браќа, сидари, Евто и Михајло, добиваат задача од туѓите господари со малтер да ги покријат прекрасните македонски фрески, за преку нив да се насликаат фрески по грчкиот канон. Сите личности во драмата, водени со нишките на фабулата, на различни начини реагираат на таа задача што, секако, е метафорична.

Низ просторот, во кој драмата се одвива, минуваат најразлични личности — учесници на востание, соработници на турската власт, самата турска власт, претставници на другите народи од Балканот и по некоја мајка, сестра и сопруга. И секоја од личностите има определен однос спрема најбитната тема на тој македонски миг. Двајцата браќа сидари се пред истата дилема — но Евто, неписмен и малку поприимитивен, е готов на компромиси од секој вид; Михајло е љубител на книгата, мек и колеблив човек, но појасно гледа каде води покривањето на фреските и ненационалното однесување. Киро, бивш учител, и служи на турската власт, иако добро знае што му се случува на неговиот народ, бидејќи и самиот вели: „Тука се измешани интересите руски, австроунгарски, бугарски, српски, англиски, грчки, турски, француски". Кога Султана го прашува: „А нашите интереси — кои се?", тој одговара така да е јасно зошто во животот ја избрал улогата на квислинг (зборувајќи со јазикот на нашиот век): „Кои сме ние? Кој ги прашува жабите кога ги покриваат барите?" (Ветва логика на оние поединци кои сметаат дека малите народи не можат и затоа не треба да учествуваат во историјата).

На друга страна е брат му на Киро, Гаврил, востаник, решителен во вербата дека треба да се бори, наспроти тешкотиите и малите можности, сè до смртта, што тој на крајот од драмата и ја дочекува.

Низ пиесата се преплетува и патувачкиот забавувач Ангеле, како црвена нишка на македонската свест низ уметноста, приземна, уште неразвиена, но горчлива и изворна. Личноста на Ангеле зборува со јазикот на првата драма на Стефановски, со јазикот на фолклорот, народното богатство, дури можеби и понеконвенционално и поизбирливо во исказите и смислата.

Тука се и претставниците на странските сили, речиси во полн состав — турскиот валија, грчкиот трговец кир Панајотис, господин Остоиќ, Србин, и бугарскиот поп Велков. Сите тие реагираат во согласност со историската улога на своите народи во тој миг на почвата на Македонија.

Како молска кантилена во пиесата трае женската тема — навистина споредена во тие машки времиња — олицетворена во дејствувањето и трпењето на возвишената мајка Султана, како Велика мајка на Македонија, а поправо мајка на двете главни личности во драмата, потоа Евтовата жена Рајна, бившата љубов на Киро, и Панајотисовата жена Елена.

Иако шемата на драмските личности е строго поделена, а улогите јасно определени спрема основната тема на пиесата, вредноста на ова дело, уште повеќе отколку во бајката „Јане Задрогаз", е остварена со нешематско обликување на функциите на личностите во драмата, со нијанси со кои личностите не стануваат гласноговорници на идеите, туку живи ликови со индивидуални карактеристики во рамките на своите посебни драмски задачи.

Драмата „Лет во место" е далеку од тоа да биде некаква алегорија што на плејбојско ниво ја повторува историјата на Македонија и на тој историски простор во 1878 година. Драмата има иманентна законитост на уметничко дело што живее и има своја логика и надвор од глобалната метафора на национален план.

„Лет во место" е универзална драма за односот на поединците спрема акцијата, за индивидуалниот чин во рамките на општите тежнеења, драма за уверението дека поединецот е должен да стори нешто и кога се зборува дека излезот е далечен, а дека целите се речиси неостварливи. Михајло, пред својата смрт, го кажува монологот за таа потреба за летот, па макар тоа бил и во место. „Научи да леташ! Никогаш нема да полеташ, ќе леташ во место, но ако имаш малку страст и среќа, местото ќе полета со тебе". Тоа се зборови на човекот кому братот му збуцал нож во стомакот. Зашто, и тој обид за лет, кога не може да се

лета, е самоубиствен чин и за нацијата и за поединецот. Стефановски поетски заклучува дека „местото ќе полета", односно дека ќе се случи неможното.

Иако драмата „Лет во место" има трагични завршни акценти, смртта на Икар, Михајло, кој проповеда дека вреди да се лета без оглед на резултатот, таа јасно покажува дека авторот е за активистички принцип, наспроти сè. Во неговата драма триумфира потребата за лет, за жртва на можното ослободување.

Она што драмата „Лет во место" ја прави длабоко македонска е мерата на отежнувачки околности во кои живеат сите оние кои се за промена на состојбата, па дури и оние кои не се за тоа. Како и во македонската историска стварност, и во оваа драма околностите се така густи, така испреплетени, така замрсени, така врзани во јазол, што таква драма може да напише само некој свестен за она низ што неговата нација морала да мине за да дојде до некои историски плодови и до правото на постоење. Сродноста и блискоста на таквата судбина со другите, пред сè мали, народи ја прави оваа драма универзална и сфатлива во поширок контекст.

■ Проблематиката на драмата **„ДИВО МЕСО"** е сродна со „Лет во место". Дејството се случува во Скопје пред Втората светска војна. Уште една клучна година за македонскиот народ и за целиот свет. Македонците живеат без своја држава и државност, обесправени во рамките на Кралството Југославија, како Вардарска Бановина. Имаат во своите презимиња наставка — виќ, како да се Срби. Такви презимиња имаат и главните личности на драмата — членовите на семејството Андреевиќ.

Таткото инвалид, Димитрија Андреевиќ, порано шидар, има тројца синови — Симон, Стефан и Андреја. И како и синовите во драмата „Лет во место", тројцата синови во „Диво месо" претставуваат три основни односи на младото поколение на Македонците спрема постојната состојба во земјата пред Втората светска војна.

Стефан, референт во претставништвото на една странска фирма, пренебрегнувајќи го националното чувство, е тргнат по прагматиката на својот личен живот и, под изговорот дека треба да се надмине „лојот и сламата", им се продал на интересите на странската фирма, на странство, на Европа.

Најмладиот, Андреја, бакалски калфа, скоевец, излезот за македонската нација го гледа во револуционерна акција.

Сигурно дека најпротивречната личност на драмата е таткото Димитрија. Тој, како инвалид и изнемоштен старец, ја претставува веќе отпишаната генерација Македонци, веќе слезена од историската сцена. Тој уште само со горчина може да ја посматра разединетоста на своите синови, од кои секој влече на своја страна. Тоа, сепак, е чесна генерација која во својата горчина знае каков е вистинскиот однос на Европа спрема Македонија. Стариот Димитрија во еден од клучните мигови на драмата ќе им каже остар, горчлив збор на своите скарани синови: „Европа ве бара! Ѝ се прди на Европа за вас! Воздивнувате по Германија! А таткото што ги изгубил нозете за вам да ви направи куќа е помија што не знае два и два и што им пречи на Европјаните да прават кариера. Не знаете да се чувате. Живеете на вересија. Ќе загинете по некои дупки, ќе ве изедат пајажини, името ќе ви се запусти, трага нема да остане од вас. Солзи немам да ве исплачам колку сте за тажење".

Улогата на Великата мајка овој пат ја игра мајката на тројцата синови, сенилната и екстатична Марија, која во занес, во мигот кога во куќата го гледа Германецот Клаус, ја изговара основната тема на драмата — од насловот, мотивот на „диво месо". Поправо, таа инстинктивно чувствува дека Германецот е главната опасност и за синот и за домот, и затоа таа извикува само два збора: „Диво месо".

А синот Стефан објаснува: „Тоа е бабина деветина. Празно верување дека ако некому му влезе влакно во грлото, околу коренот на влакното ќе се створи месо кое не е човечко и кое ќе расте и нарасне толкаво да го угуши човекот".

Отвореното наравоучение на оваа драма е дека туѓиот елемент во грлото на нацијата, тоа туѓо влакно, како и во грлото на поединецот, предизвикува појава на патолошко ткиво, кое ги задушува и нацијата и индивидуалното човечко национално битие. Голема е опасноста за нацијата доколку сите би се однесувале како Стефан, односно доколку би дозволиле да „се проголта туѓо влакно".

Во ова откривање на симболичното значење на насловот и применувајќи го на личноста на Стефан, донекаде се упростува проблематиката и вредноста на драмата „Диво месо". Како и во поранешните драми, со јасно извлечена линија на фабулата, и во оваа драма Стефановски успева пред себе поставените мотиви и тезата на драмата да ги исполни со дијалог така што извршувањето ја надминува, во голема мера, почетно зададената шематичност.

Претставниците на другите нации, исто така со симболични значења и претставничка улога во драмата на Македонија пред Втората светска војна — Германецот Клаус, Евреинот Херцог и неговата ќерка Сара, како и Србинот Сивиќ, исто така се обработени нешематски. Особено ликот на Германецот Клаус. Тој е угледен Европеец, образован, хомосексуалец, кој се обидува да го освои и инаку нему верниот Стефан. Стефан му се предава во сè, освен во еротска смисла. Тоа е границата која тој, сепак, не може да ја мине.

Во третманот на Клаус има понешто од третманот на Давичоовиот имењак — Германецот Клаус од „Песна". И тој фашист, според сите свои цивилизирани и интелектуалистички фјоритури, останува она што е, Давичоовиот — фашистички мачител, а Горановиот — претставник на фашизмот на југословенска почва пред светската катаклизма.

Меѓу ликовите во драмите „Лет во место" и „Диво месо" постои висок степен на паралелизам. Стефан, приклонет на власта во „Месото" му одговара на Киро во „Лето", на Симон, со многу магла во главата му одговара Евто, а на младиот борец Андреја му одговара младиот борец Гаврил.

Странската власт или она што е надворешната опасност за македонската кауза постои и во едната и во другата драма, како јасна антихеројска противтежа. А за сите три први драми на Горан Стефановски можно е да се направи акцентијален модел на Ана Иберсфелд, што би имал елементи на моделот на сродната личност во истиот крак. Тој акцентијален модел би покажал дека на некој начин Горан Стефановски без прекин пишува една иста драма на своите уверенија, применета на различни епохи. Но, изработката и презентацијата на тој модел припаѓа меѓу постручен вид на написи, а не во поговор наменет за поширока читачка публика. (Интересна е улогата на самогласките во имињата на личностите на Горановите драми. Сите активистички личности како прва самогласка во своето име ја имаат буквата **„а"** — Јане Задрогаз, Андреја и Гаврил, Јаков („Дупло дно") или Матеј (Хај—фај"), лик на „пасивистичка" акција, но сепак акција. Личностите наклонети кон странско влијание како прва самогласка ја имаат буквата **„е"** — Стефан, како и царчињата Секула и Петрула, а вокалот „е" во своето име го има и личноста нерешителна во спротивставувањето на задачата што ја наметнува странска сила, Евто во „Лет во место". Личностите со авторитет на годините во името имаат најмногу самогласки **„и"** или **„о"**, како таткото Димитрија, Борис од драмата „Хај—фај" и најстариот брат во „Диво месо" Симон, или Божо во „Дупло дно", со што писателот очигледно ги повторува самогласките на машките авторитети во своето семејство — починатиот татко кој се викаше Мирко и чичко му кој се вика Ристо, кој како долгогодишен театарски работник одигра битна улога во животот на Горан Стефановски. Ако нагласиме дека Горан Стефановски на ниедна личност во својот, веќе сериозен, опус ѝ нема дадено име во кое би се наоѓала комбинација на самогласките **„о—а"** од сопственото име Горан, тогаш сме слободни да констатираме дека сеуште не е почната исповедувачката фаза на писателот Горан Стефановски.

■ Меѓутоа, четвртата драма на Горан Стефановски, што ја напиша во 1982 година, донекаде се разликува од неговите први три драми. Драмата **„HI—FI"** (правилен е изговорот „хај—фај", а не „хај—фи", како кај нас погрешно се одомаќи), пред сè, првпат ја третира проблематиката во времето кога Македонците живеат во своја сопствена суверена република Македонија, во рамките на СФР Југославија. Моделот на драмата во која Македонците би се нашле угнетени од друга нација повеќе не е можен. Тоа не значи дека нешто од основните мотиви и односите меѓу личностите не останало и во најновата Горанова драма.

Иако се надминати надворешните околности, останат е односот на авторот спрема темата на акцијата. Акцијата повеќе не е третирана во однос на слободата на нацијата, туку во однос на својата сопствена реализација.

Фабулата на драмата на Горан Стефановски и овој пат е едноставна на прв поглед. Еден од главните ликови на драмата, Борис, по повеќе години се враќа во својот стан и тука го наоѓа внукот Матеј, кој куќата ја претворил во хаос. Од куќата направил прибежиште за секој кој сака во неа да се насели или запре, а врз сето тоа мајка му на Матеј, Мира, живее со Арап. Стариот се обидува да го вразуми внукот со убаво, а кога тоа не е можно, ќе се обиде со сила. „Ќе го уапси", ќе го врзе и ќе почне превоспитувањето. Во мигот кога ќе му се стори дека успеал, ќе сфати дека доживеал пораз.

И во оваа драма и околу својот основен драматуршки однос, Стефановски пак внесува странци. Околу дедото и внукот се Арапот, либлингот на мама; Американецот — внуков избор, а Русинот, се претпоставува со причина — избор на дедото.

Стариот Борис е човек на догми, предрасуди, разумски и традиционалистички погледи на светот и животот, а пред сè човек решен светот да го уреди според својот старински модел. Во таа смисла, тој во својот конзервативизам е активен, дејствувачки, а суштината му е пасивистичка и антидејствувачка, ретроградна. Тој е нов тип на реакционер, конзерватиевц со револуционерни пароли на сталиноидна фразеологија, иако никаде во текстот на драмата не се вели дека во затвор лежел поради Информбирото.

Матеј е, како тоа Џевад Карахасан точно го дефинира, спротивставен на уверенијата на дедо му со „своите немања на уверенија, на неговите норми со своите непочитувања на нормите, на неговата верба со својата недоверба, на неговиот свет на присуствување со својот свет на отсуствување" („Кон новата драма", том 2, Белград, Трибина, 1983, поговор без наслов на Џевад Карахасан, за драмата „Хај-фај").

И, иако во сосем нови околности, Матеј не е непознат карактер од поранешниот опус на Горан Стефановски. Тој во себе ги носи цртите на оние колебливци, како што се Симон, Михајло и Евто, кои со својот дифузен однос спрема животот дозволуваат негативната енергија, од било која страна да доаѓа, да се прикажува и шири. Борис секако е негативната енергија на која Матеј не ѝ се спротивставува активно, туку со несоодветен површен и неосвестен отпор потпаѓа под неа. Во него свеста за националното не е јасна, како ни на Симон од „Месото", ни на Евто од „Летот". За него, авторот во краткиот коментар на својата драма прецизно вели: „Матеј не ја разликува Првата балканска војна од Првата светска војна, не знае што се случило со Македонија 1913 година и не ги знае зборовите на Интернационалата. Тој нема историска перспектива".

Според Горан Стефановски, ни Борис ни Матеј не располагаат со „висока верност". На што? На себе, на својата нација, на вистинските принципи. Писателот вели дека им се заканува сигурна пропаст, доколку не се случи „дијалектичка корекција" и на едната и на другата позиција.

Драмата „Хај — фај" навидум се занимава со судир на генерации. Таа, меѓутоа, многу повеќе се занимава со судир на принципи и тоа овој пат на два погрешни принципа. Тој судир на погрешни позиции, актуелен на поширокиот простор во нашата земја, ја прави драмата на Горан Стефановски исклучително актуелна во нашата драмска литература и во театарот. Не е случајно што токму драмата „Хај — фај" најбрзо од сите негови драми доживеа свои премиери речиси во сите наши средини надвор од македонското јазично подрачје. Оваа драма е мошне „верна" на македонската проблематика, на онаа со која Горан Стефановски се занимава од својата прва драма од 1974 година, наедно и најуниверзална драма на овој, веќе многу формиран, македонски драмски писател.

■ На својата драма **„ДУПЛО ДНО"** (1983) Горан Стефановски самиот ѝ го определи жанрот — „театарска пасија во три става и кода".

Класична пасија е средновековна религиозна драма за страдањето на Исус; пасијата на Стефановски е драма за страдањата на уметниците во нашево и во секое време. Тоа страдање Стефановски го опишува во три става, како вели самиот, но без хронолошки ред — првиот дел се случува во блиската иднина, 1999, вториот во 1911 година, а третиот — денес. Во секој период има избрано на кој начин „овој скаменет свет на принуда и самопринуда живиот човек се обидува да го отфрли на три начини: со уметност, со лудило или со револуција", како што самиот писател ја опишува суштината на својата драма.

Во сите периоди се јавуваат исти личности, со исто име, во нови околности — Јаков, уметник, лудак и револуционер; Божо, власт, неговата жена Параскева и ќерката Кристина. Во првиот дел (1999) се случила атомска катаклизма, животниот простор е сведен на скривница, животните услови се минимализирани, па сепак уметникот ја продолжува својата мисија на пророчување на светот, а Божо својата мисија на спротивставување на светот на слободата со државни причини на дисциплина и прагматизам.

Во вториот дел (1911) дознаваме дека првиот дел е токму пиесата „Дупло дно", што ја напишал уметникот Јаков за иднината. Тој, за тоа време пред Првата светска војна, за времето на „викендот на историјата", за времето на граѓанските добри особини, е лудак, како секој декадент; Божо, за кого Јаков вели дека е „претседател на литературниот кружок, фабрикант на сапуни, потпретседател на општина, секретар на друштвото на француско-словенското пријателство и почесен член на друштвото на филателистите", е против декаденцијата, „лудилото" на Јаков. Божо бара од него „популарна тема од селскиот живот, нешто за ослободувањето од ропство, патриотски мотив што ќе ја помогне народната кауза". Јаков е некој вид Треплов од „Галеб" на Чехов кој пишува неразбирливи симболички драми и кого никој во неговата поблиска средина не го разбира.

Во третиот дел, се случува денес, Јаков се појавува како револуционер, од анархистичка провениенција, кој е дојден да му суди на Божо за неговите зли дела, за ограничувањето на слободата. Дознаваме дека Божо во овој дел во исто време е „прозаист, драмски писател, книжевен историчар, лингвист, критичар, теоретичар, издавач, функционер, рецензент...". Доаѓа до диспут меѓу револуционерниот и прагматичниот концепт на уметноста што се завршува со уривање на видливиот свет и со отворање на дуплото дно.

Во кодата, Јаков е во театар и се колне дека со сите сили ќе работи за ослободување на духот и дека никогаш нема да ја предаде тајната на револуционерното дело. („За мене пиесата се занимава со можностите на театарската дејност и театарската делотворност. Ангажманот секако е можен, но секогаш во проклетите медијски рамки на нешто што е како во животот, но не е самиот живот. Актерот на крајот од пиесата ја сфаќа ограниченоста на своето умеење, го фрла текстот и излегува, треснувајќи ја вратата. Оди ли да го менува светот? Или да испие дупла лута"; Горан Стефановски во писмото до авторот на овој поговор, 27.1.1985).

Драмата „Дупло дно" е типично уметничко дело за уметничкото дело. Тоа е „Версајски емпромпти" (Молиер го напишал врз темата на театарските расправи на своето време) на Горан Стефановски, со што авторот расправа за смислата на своето дело, за уметноста со која се занимава во дијалошки облик. А во тој вид дела, познато е дека се спротивставуваат тези и антитези, дека нема карактери, туку само носители на идеи.

Но, додека овој вид пиеси драмските писатели ги пишувале избегнувајќи ја сложената драмска форма, најчесто како интелектуален дијалог (на пример, како Брехт во „Купувачката на месинг"), Стефановски својот диспут за смислата на уметноста, онаа активистичка и прагматична, го облекол во сложена форма. Неговата драма за дуплото дно и самата е дупло дно, во која една драма се наоѓа во друга, како класичните руски кукли што се спакувани една во друга.

Авторот отворено објаснува дека под дупло дно подразбира отуѓеност на поединец од друштво, во сегашноста и во сета историја. Но, дуплото дно за Стефановски е и сценографски облик на неговата драма за драма. На крајот на секој дел се отвораат амбисите на дуплото дно од каде следува новиот дел на драмата. Освен тоа, „Дупло дно" е драма за која се работи во драма. Конечно, дуплото дно е нешто нејасно, што до крај не може да се објасни и што самиот автор не сака до крај да го растолкува. На тезата на Јаков дека „секое дно е дупло дно", Божо го спротивставува својот најјак аргумент што му го фрла во лицето на Јаков: „Ништо не е како во твојата драма, сè е како во мојата стварност". Тие зборови се горчливата вистина што Јаков мора да ја дознае. На сето романтично, полетно, револуционерно во неговата поетска авантура се спротивставува грубата вистина за стварноста што ја застапува Божо и која е и симбол на неговиот, на Божо, пораз и на можниот пораз на секој Јаков.

Драмата „Дупло дно" е првата исповедна драма на Горан Стефановски за дилемите на сопствената творечка младост, соголена суштина за потфатите на сите уметнички души во неговите драми — и на самиот Задрогаз и на градителот во „Лет во место", па и на Матеј како поетски, анархистички принцип од драмата „Хај — фај". Таа драма е

лишена од сè конкретно, историско, иако слободно се движи низ историјата; само се насетува дека 1911 е некаде на нашите простори, само се споменува Константин Миладинов, но како меѓународна личност што не морало да ја сретне само Македонецот некаде на својот животен пат, и само се чувствува дека третиот дел е во контекстот на некоја социјалистичка земја, што не мора да биде Југославија и сигурно не е само нашата земја. Впрочем, „Дупло дно" е драма за „Дупло дно", драма не за стварноста, туку за стварносните принципи на уметничката ангажираност спрема светот на стварноста.

Тој ангажман, меѓутоа, е длабоко наш и може слободно да се каже: **горановски.** Зашто, под дуплото дно на „Дупло дно" се претходните драми на Стефановски — и „Јане Задрогаз" и „Лет во место" и „Диво месо" и „Хај — фај". „Секое дно е дупло дно".

★ **Горан Стефановски** ѝ припаѓа на третата генерација македонски драмски писатели. Првата под тешки околности пишуваше на народен јазик додека Македонија не беше слободна. Драмите на оваа генерација, што успеваа да дојдат до сцената под маската на фолклорни пиеси од еден питорескнен крај, и кога се наивни и без поголеми литературни вредности, имаат вистинско историско значење.

Втората генерација драмски писатели доаѓа со ослободувањето на македонските творечки сили, во мигот кога, по Втората светска војна, слободно пишуваат на свој јазик. Познати се имињата од тој период — Коле Чашуле, Томе Арсовски, Живко Чинго, Бранко Пендовски... Иако на различна возраст, тие се дел од тој ист втор бран.

Горан Стефановски без сомнение е нова вредност на македонската драмска книжевност. Тој е воспитан во контекстот на европската драматургија, но не го загубил својот национален глас. Тој е комплексен, но без грч пишува за темите на својот простор. Се движи слободно низ историјата, низ која тематски се движеше и втората генерација, но Стефановски е веќе на расчистен простор, на кој можат да се прават нијанси, а темите да се усложнуваат.

Горан Стефановски го мина во мало сиот од на македонската драмска книжевност, од фолклорната драма преку реалистичната до авангардната драма — пат од „Јане Задрогаз", преку „Диво месо" и „Лет во место" до „Хај — фај" и „Дупло дно". Тој меѓутоа, во ниеден миг не го повторуваше веќе изминатиот циклус: фолклорната драма, всушност, и не беше фолклорна, реалистичната не беше само реалистична, а авангардната не само авангардна.

Во својата протофолклорна драма Стефановски веќе го има погледот на модерниот човек врз митската материја на својот народ, со таа материја се игра млад, модерен човек на нашето време. Реалистичните драми со теми од историјата поправо се поетски драми со реалии за минатото и со елементи на онирички и симболички пасажи. Авангардната драма ги чува елементите на реализмот во голема мера — апсурдното се меша со реалното, а реалното со оничкото.

Освен во својата прва драма, Стефановски во ниеден миг не се откажува од живи ликови што ги гради со сите расположливи средства на класичната и современата драматургија. Сите ликови, а пред сè главните личности, имаат свој развој и тесно се поврзани со главните текови на драмата, идејата и основната смисла на авторовиот драмски концепт. Па сепак, тие се живи личности што не им се потчинуваат на потребите на писателот, туку на логиката на својот живот. Секој лик говори со јазикот на своето потекло, на својот слој, на својата професија, но исто така има и свои мали подеми покрај строгите определувања и контури. Со тоа тие личности стануваат пореални и побогати, а и поинтересен повод за актерска креација. Позитивните ликови не се само светли, а негативните темни; дури, таа поделба тешко може да се направи во делото на Горан Стефановски. И ликовите и фабулата се остварени со нијанси што карактеризираат писател со вистинска дарба; неговиот резултат може да се подведе под формулата на убавото што еднаш ја изрекол францускиот филозоф на културата Ален: „Кога намерата да се создаде нешто е надмината со она што е создадено — тоа е убаво". Драмската материја, ликовите, деталите, елементите на фабулата — сè тоа на некој начин му се оттргнува на писателот Горан Стефановски и почнува да живее со самостоен живот, со што неговите драми добиваат полна уверливост и смисла.

Горан Стефановски во своето дело е слободен, вистинољубив, а некогаш и дрзок. Тој е талентиран, а тоа најчесто значи слобода да се биде поинаков од другите. Горан Стефановски е свој, високо верен на себе и на темите за кои се определил.

P.S. на еден поговор

Дека Горан Стефановски е во полн напон на своите сили доказ е и фактот дека писателот на овој поговор веќе вторпат мора да ја дополнува неговата содржина со нови драми. Штотуку уредниците на „Народна књига" ќе решат да ја заклучат книгата со драми на Горан Стефановски, тој напишува нова драма. Во последно време немаше сезона а Горан Стефановски да не напише нова пиеса што секогаш се случувало со драмските писатели во нивниот цветен период, откако се пишуваат драми.

Оваа сезона (1985/86) Горан Стефановски се појави со драмата „Тетовирани души". Прво, премиера беше одржана во Драмскиот театар во Скопје, а потоа „Тетовираните души" се прикажани на сцената во Театарот „Звездара", што наедно беше и прва премиера на едно дело од Горан Стефановски во Белград.

■ Горан Стефановски не ги мистификува насловите на своите драми, ниту ја крие нивната основна идеја. Тој е еден од ретките наши, па и светски, драмски писатели кој речиси за секоја своја драма пишува краток предговор, па тоа е и случај со драмата **„ТЕТОВИРАНИ ДУШИ".**

Горан Стефановски вака го толкува насловот на својата најнова драма: „'Тетовирани души' се пиеса за јадни луѓе кои во своето безглаво бегство од слободата се тетовираат со било што: со национализам, со вулгарно сфатен марксизам, со секс, со дрога или со рокенрол".

Овој пат дејството на пиесата се случува далеку од Балканскиот Полуостров, преку океан, во Соединетите Американски Држави. Но, ни овој пат Стефановски не ги напушта македонските теми — дејството се случува меѓу македонската емиграција во моментот кога Војдан, триесетгодишен етнолог, доаѓа во САД за да проучи што се случува со Македонците далеку од татковината. Тој е полн со неисполнети формулари во чантата и со готови формулации во главата, уверен дека лесно ќе излезе на крај со своите сонародници во далечниот свет.

„Тетовираните души" се драма на Војдановото освестување — сите негови претстави за светот и за Македонците не важат. Ниедна личност не може да се подведе под готовите формули, ниту да се пронајде вистината за нив. Војдан наидува на Цибра, кој би можел да биде некаков облик на политичка емиграција, противник на денешната социјалистичка Македонија во рамките на Југославија, но ни тој не е во чист облик. Алтана, зрела жена на 55 години, е дериват од оние „велики мајки" во драматургијата на Горан Стефановски, но таа не е никаква жртва, таа за ништо не офка, ништо не оплакува. Таа речиси е некаков вид на женски „кум" во таа микроќелија на македонската емиграција. Тука е и 26-годишната Ружа, која поминала и сито и решето по патиштата на Америка, како во некој „филм на патувања" (модерен во американската кинематографија во седумдесеттите години), и која, иако минала низ креветите на неколкумина мажи, на некој чуден начин останала невина. Тука е и Клодија, производ на модерните времиња, со ненадејните потези и постапки. И конечно, можеби клучната личност за разбирање на „Тетовираните души" — Стрезо, за кого не се знае дали избегал од лудница или не, за кого ни Војдан, а ни гледачите до крај нема да разберат дали Стрезо му е татко или не е. Одделни личности во драмата тврдат дека е, оние што се поверодостојни, а Цибра ја разбива таа илузија, порекнувајќи ја илузијата на Војдан дека во САД си го нашол татко си. И самата стабилна Алтана зборува за Војдановиот татко Стрезо во минато време.

Коло, уште една енигматична личност од овој круг, кој сето време ја бара најевтината компанија да се врати во родната Македонија, зборува за сите нив како за „неидентификувани летачки луѓе" (што беше еден од првобитните работни наслови за оваа драма).

Средбата на Војдан со микроќелијата на својот национ во далечниот свет не е верност на некои опсесивни теми на Стефановски на национален план. Како и во поранешните драми, Стефановски ја надминува националната тема со поуниверзални значења. Овој пат го интересира средбата на науката со стварноста, судирот на младата загреана рационалност со енигмата на постоењето. Цибра, човек од овој свет, саркастично го прашува Војдан, во 19-та слика: „Господинот се занимава со вистината?". Војдан му возвратува со прашање: „Како да живеам ако не ја знам?". И навидум реалниот Цибра кратко му вракa: „Измисли ја!".

Природно вткаен во фактурата на пиесата, одделен — овој дијалог е мала поетика на Горан Стефановски во самото јадро на „Тетовираните души". Писателот и секој уметник ако не ја знае вистината — ја измислува. Тој завет е мала врска со претходната драма на Горан Стефановски „Дупло дно", драма што имаше најмал сценски успех, со својата отворена артифициелност, како уметност што се занимава со уметност.

Овде поетиката, определена за уметност како супериорна во однос на вистинското, вешто е вткаена во привидот на реалното. „Тетовираните души", сепак, не се реалистична драматургија. Нејзините 24 сцени, што според авторот се „24 порази и ритуални губења на рамнотежата", ја стилизираат реалноста. Сè во неа е понеобично отколку во стварноста, сè е извлечено, направено необично, ненадејно, атипично.

Па, иако Горан Стефановски во драмата „Тетовирани души" е во сосем нова фабулативна материја, тој сепак во импресивна мера е верен на себе. И во оваа драма тој се занимава со својата омилена тема на акција. „Војдан е гола неделотворна мисла. Цибра е гола немисловна акција", вели авторот. Во драмата нема да надвладее неделотворната мисла, ниту немисловната акција. Во судирот на овие две сфери, не ќе победи ниеден принцип. Само ќе летаат искинатите Војданови формулари за етнолошката анализа. Ќе паѓаат на туѓа земја. Еве, и во шестата драма на Стефановски, почнувајќи од таа треперлива површина на бајката за Задрогаз па до бајковидните екстравагантни „Тетовирани души", Македонците ќе се најдат во средба со туѓ свет.

Во една фуснота (овде дадена, како и другите во рамките на текстот — з.п.) авторот на овој Поговор се занимаваше со самогласките во имињата на ликовите во драмите на Стефановски. Тогаш констатира дека во неговите драми сеуште нема комбинација на самогласките на „о" и „а", што се самогласки на Горановото име. Тогаш е констатирано дека сеуште не почнала исповедната фаза на Горановата драматургија. На крајот од овој напис го свртувам вниманието на читателот дека главната личност на „Тетовираните души" се вика Војдан и дека во ова име првпат се наоѓаат самогласките на Горановото име „о" и „а". Значи, почна исповедната фаза на Горан Стефановски.

И, секако, ликот од драмата кој би можел да има слични маки како и авторот се мачи со стварноста, се мачи со свесна намера да го осознае својот етнос, да го рационализира, исцрпи, формулира, презентира на другите. А зар тоа не е постојаната мака на писателот Горан Стефановски откако воопшто почнал да пишува. И уверен сум дека така ќе биде додека пишува. Уметникот, за разлика од научникот, има право на тоа со нас да ја сподели таа мака.

Превод од српскохрватски: С.М.

Огледало на југословенскиот театар

(Македонската театарска продукција во „Дарови на сцената" од Сретен Перовиќ, Лексикографски завод на Црна Гора, 1986)

Иван ИВАНОВСКИ

Занимавајќи се мошне интензивно триипол децении со писателска и публицистичко-журналистичка дејност, познатиот црногорски поет и литературен критичар, историчар на културата и театролог, Сретен Перовиќ од Титоград го свртe вниманието со повеќе значајни остварувања од областа на поезијата, есеистиката, преводната литература и др. Особено голем е придонесот на овој автор за афирмацијата на македонската поетска реч и на македонскиот театар и драма, што може да се види од мошне успешните препеви на вкупно 12 книги од македонски лиричари, невклучувајќи ги тука преводите на поголем број избори, поетски антологии, драмски текстови и т.н., како и од перманентното следење на македонската театарска продукција и драматургија.

Не се ништо помали ни **„Даровите на сцената"** од С. Перовиќ, што во две обемни книги го опфаќаат скоро целокупниот негов ангажман како педантен и ревносен хроничар на театарот, следејќи го во еден непрекинат континуитет скоро 30 години, најчесто како постојан театарски рецензент на титоградскиот дневен весник „Побједа". На повеќе од 800 страници голем и репрезентативен формат, исполнети со прикази, осврти, коментари, есеи, критики, студии, записи, интервјуа, забележано е сето она што е најрелевантно пред сè за театарските збиднувања во Црна Гора во изминатите три децении, па затоа во право е писателот Ратко Ѓуровиќ кога во својот краток предговор на I-та книга забележува дека книгите „Дарови на сцената" од С. Перовиќ претставуваат „прва историја за еден подолг период на црногорскиот театарски живот", дека во критиките што тој сега ги собрал на едно место „се наоѓа портретот на Сретен Перов[illegible] како театарски критичар", што не е ни најмалку случајно ако се знае дека Перовиќ е театарски проследувач кој „најдолго континуирано и систематски го следи театарскиот живот и неговиот развој во Црна Гора", истовремено пројавувајќи нагласено интересирање и љубопитство и за многу други театарски пројави во нашата земја (гостувањата на југословенските театри, најугледните фестивали во Југославија — Стериното позорје во Нови Сад, МЕС во Сараево, Дубровничките летни игри, БИТЕФ, потоа јубилеите на најпознати театарски творци и др.). Со еден ваков широк дијапазон на творечки зафати, логично е што театарските критики во спомнативе две книги, освен што се трајно сведоштво за едно време, истовремено се и огледало на театарскиот миг во нашава земја.

Првата книга „Дарови на сцената" од С. Перовиќ е структурирана така што дава навистина мошне убав и рељефен приказ за сите карактеристични текови и развојни фази во театарскиот живот на Црна Гора, практично од конституирањето на професионалното театарско дело на црногорското тло, како и од основањето на титоградското Народно позориште (сега Црногорско народно позориште). За да ги покаже корените и длабоките врски на тој бурен театарски живот, за да ги истакне богатите театарски традиции во Црна Гора, Перовиќ ќе се погрижи во првите три уводни текстови да даде мошне синтетизиран преглед на црногорското драмско наследство, пред тоа објавен како сепаратно издание, опфаќајќи го во прегледот и радио-телевизиското драмско творештво и комплетирајќи го овој дел од I-та книга со посебен приказ за црногорската драматургија во последната деценија, како и со инструктивен текст напишан по повод 100-годишнината од континуираниот театарски живот во Црна Гора.

Продукцијата на денес единствениот професионален драмски ансамбл во Црна Гора — Црногорското народно позориште од Титоград е прикажана во три поглавја. Во првото се разгледуваат претставите работени врз дела од црногорски драмски автори, при што рамноправно место заземаат и драматизациите на познати прозни дела, презентацијата на поезијата во сценски облик, монодрамата и сл. Мошне занимлив е и делот на прикази за изведби реализирани врз текстови од југословенски драматичари, а сликата за мошне богатиот и разновиден репертоар на спомнатиот титоградски театарски колектив е проширена со оценки за сценски реализации, односно пиеси од странски писатели. Вредни за внимание во I-та книга „Дарови на сцената" се и театарските разгледи за новите сценски проекти од другите театри во Црна Гора. Покрај тоа што се валоризираат остварувањата на полупрофесионалниот театар од Никшиќ, пред тој конечно да биде расформиран, потоа на Пионерскиот театар и на сцената на Културниот центар „Будо Томовиќ" од Титоград, С. Перовиќ се задржува на „Горски венец" како монодрама и на пренесувањето на ова монументално дело на Његош на грамофонска плоча, а се осврнува и на неколку драмски текстови од црногорски драмски писатели изведувани надвор од Црна Гора (на „Охридско лето", на пример) и т.н. Забележан простор во книга I на „Даровите на сцената" им е отстапен на фестивалите на драмскиот аматеризам во

Црна Гора, а исто така и на некои аспекти на театарот, филмот, телевизијата и на нивната поврзаност. Својот афинитет кон играниот филм, С. Перовиќ ќе го искаже со пишување и објавување на неколку рецензии за домашни филмови, разговори со филмски режисери и др.

Ако главно скоро сите од спомнатите текстови имаат повеќе или помалу информативен карактер, зашто како театарски критичар на дневен весник С. Перовиќ и поради ограниченият простор за рецензирање и поради брзото реагирање не можеше секогаш поаналитички да пишува за одредени театарски појави и тековни настани, во делот озаглавен со „Драма на театарот" ќе го запознаеме авторот на „Даровите на сцената" како мошне луциден есеист и театролог, задржувајќи го вниманието на читателот со неколкуте интересни студии, есеи, театролошки трудови за репертоарот, за театарот и театарската критика, за тоа каков театар ни е потребен и сл. Всушност, овие текстови, кои во најголем број случаи се презентирани на симпозиуми, научни собири во нашава земја, како и оние во уводниот дел на I-та книга се оној фундамент што го легитимираат театролошкиот активитет на С. Перовиќ во неговото најубаво издание. За овој впечаток придонесуваат и малите портрети, записи, есеи за одредени јубилеи (Крлежиниот јубилеј во 1963, јубилејот по повод 100-годишнината од раѓањето на Б. Нушиќ), потоа за голем број творци од доменот на актерската уметност, режијата, сценографијата.

Втората книга „Дарови на сцената", која започнува со краток есеј, напишан од перото на авторот на книгава за театарската критика, за критичарот и за оваа книга, иако сосема не излегува од потесниот црногорски регион (во неа се дадени доста исцрпни увиди за некогашните црногорски фестивали — Игрите на Југот и Југословенските театарски средби „Црна Гора", потоа за театарските гостувања во Црна Гора и др.), сепак мошне детално го отсликува театарскиот миг во Југославија, искажан не само во следењето и пишувањето за импозантен број претстави изведени на четирите најпознати фестивали во нашата земја — Стериното позорје, Фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија во Сараево (МЕСС), Дубровничките летни игри и БИТЕФ (Белградски интернационален театарски фестивал), туку и во застапувањето на некои други видови на новинарското изразување — разговори со истакнати југословенски театарски дејци, прикази за значајни книги со театарска проблематика, типично новинарски осврти за филмски остварувања и сл.

Како и секој сериозен и темелно научно фундиран труд, така и овие две книги на С. Перовиќ се комплетирани со неопходната апаратура, односно со регистар на имиња и претстави, со нужните напомени на авторот, со белешки за него и т.н.

Што е карактеристично за театарските критики, рецензии, прикази, записи и есеи на Ср. Перовиќ? Пред сè, лапидарноста во пишувањето, а исто така и смислата за воочување на она што е најбитно во една театарска претстава. Од хроничарскиот баласт на многу други театарски проследувачи – да пишува долго и нашироко најпрвин за литературните вредности на пиесата, а за сите други компоненти на претставата да се искаже само во неколку реченици, Перовиќ знае во голема мера и доста умешно да се ослободи и затоа неговите оценки се секогаш пример на јасно, трезвено и отворено опсервирање. Колку неговите прикази да се новинско-публицистички интонирани, колку тие да наликуваат на многу други критики по начинот на излагањето на материјата, сепак, се следат со живо интересирање, бидејќи во нив С. Перовиќ презентира изграден и литературен и театарски поглед.

Иако за театарот пишуваше најчесто поттикнуван од императивот на времето, т.е. по задача, што ќе рече за потребите на денот, а не за еден подолг временски период и по своја волја и определување, поради што не секогаш можеше лесно да се излезе од рутинскиот пристап, од извесен шаблон и манир во пишувањето, Перовиќ не паѓа под влијание на журналистичката брзина, брзоплетост или исклучивост. Секој негов суд, благодарение на солидната и темелна подготвеност, во основа е осмислен, одмерен и тактичен.

Кога ќе се прочитаат театарските критики на С. Перовиќ, сам по себе ќе се наложи впечатокот дека во случајов станува збор за еден упорен и истраен проследувач на театарските збиднувања, зашто да се следат тие од вечер во вечер толку долго време — скоро три децении, е вистинска реткост во нашава земја. Зашто, само човек со голема љубов за театарот, кој ја познава докрај неговата „душа", кој поседува широка култура и креативен дух, сигурност и способност за синтеза, методичност и проникливост може да опстане да пишува толку долг период, да биде критичар од афинитет и да претставува авторитет во својата средина и пошироко, да настапува компетентно и т.н.

Една од значајните карактеристики и константи на критичарското кредо на С. Перовиќ како театарски хроничар е неговата способност за успешно спојување на литературните судови со компонентите на театролошкото гледање. Притоа, С. Перовиќ театролошката компонента не ја смета за попатна, за помалку значајна. Напротив, давајќи ѝ го потребното место во својата критичарска објекција, Перовиќ ќе успее да му понуди на читателот интересни анализи колку за драмските структури на делото, толку и за глумата, режијата, сценографијата и др.

Инаку, при секојдневното следење на театарските настани е скоро невозможно да се избегне вообичаената и стандардизирана терминологија, со однапред подготвени терминолошки изрази, па оттука и впечатокот за извесни повторувања на одредени судови, кои, сепак, не се толку фрапантни за да ги доведе во прашање разновидноста и посебноста на текстовите за кои станува збор. И нешто друго е мошне релевантно за С. Перовиќ како театарски хроничар — неговата прилагодливост на ситуацијата, толерантноста, извесната мала доза на попустливост, особено кога се оценуваат вредностите на претстави создавани врз дела од домашни автори, потоа на драмски аматери и др. Тоа во никој случај не значи дека С. Перовиќ е пристрасен, необјективен. Тој со своите точни забележувања само покажуваше ширина и разбирање за одредени појави и состојби и беше секогаш на страната на која се наоѓаат квалитетот, искрениот пристап, напорот за сериозно творештво...

Токму овие одлики, како и одликата со наједноставни терминолошки образоци да ги вреднува сите елементи во претставата, му обезбедуваат на критичарското проседе на С. Перовиќ една самостојност во постапката, едно сеопфатно разгледување на театарскиот чин, еден сигурен настап, независно од тоа што во своите рецензии С. Перовиќ е повеќе новинарско пробивен, отколку аналитички ориентиран.

*

Театарските рецензии, прикази и осврти на С. Перовиќ во спомнативе две книги секако ќе го привлечат вниманието и на македонскиот читател, бидејќи тие даваат пресек за дел од продукцијата на македонските професионални драмски сцени. Паѓа в очи дека секогаш кога авторот на книгите „Дарови на сцената" се осврнува на некој сценски проект или театарска појава од македонскиот театарски простор покажува посебно внимание и симпатии, голем респект и благонаклонетост. За најголемиот број изведби на театрите од Македонија, презентирани на најпознатите театарски фестивали во земјата, С. Перовиќ има мошне високо мислење, сметајќи дека тие се наоѓаат во самиот врв на југословенскиот театар. Осврнувајќи се на премиерата на **„Вејка на ветрот"** од Коле Чашуле на сцената на Народното позориште во Титоград во 1959, Перовиќ ќе забележи дека оваа Чашулева драма „доаѓа како убаво освежување на сезоната". Перовиќ се осврнува и на уште едно дело од македонски автор. Тоа е комедијата **„Бумеранг"** од Томе Арсовски, што режисерот Никола Вавиќ на титоградската сцена „ја пренесува од македонскиот во црногорски менталитет и јазично миље" и која на премиерната изведба кај публиката „дејствуваше до таа мера освежувачки, што мошне често беше проследувана со аплаузи на отворена сцена, што денес не е толку чест случај во нашиот театар" (Книга I, стр. 215).

Неспоредливо е поголем бројот (околу 30) на текстови во II-та книга „Дарови на сцената", што се врзани за македонскиот театар и драма. При оценувањето на VI Стериино позорје во 1961, Перовиќ ќе се задржи на постановката на Илија Милчин на Чашулевите **„Црнила"**, истакнувајќи дека во неа особено внимание е посветено на диференцијацијата на ликовите. Една година подоцна, по повод прикажувањето на Позорјето на драмата **„Парадоксот на Диоген"** од Т. Арсовски (режија: Вукан Диневски), реномираниот црногорски театарски критичар ќе биде категоричен во тврдењето дека „иако во текстот на Арсовски има извесни драматургиски недостатоци, тој неоспорно е успех и за авторот и за младата македонска литература". Во рамките на VII Југословенски театарски игри во Нови Сад се одржаа VI Фестивал на југословенската

радио-драма и II Фестивал на ТВ драмата, на кој, како што во својот запис ќе наведе С. Перовиќ, „најголем успех постигна Т. Арсовски со пиесата **'Грстови среќа'"**. На страниците на втората книга „Дарови на сцената" е одбележано и првото појавување на Стериното позорје на Драмскиот младинско-детски театар од Скопје во 1966 со претставата **„Богомилска балада"** од Илија Зафировски и Милан Ѓурчинов, а прокоментиран е и триумфот на овој колектив и на македонскиот театар воопшто со осовременувањето на Нушиќевиот **„Покојник"** (режија: Љубиша Георгиевски). Има право С. Перовиќ кога две години подоцна (1969) ќе констатира дека изведбата на **„Бумеранг"** од Т. Арсовски,а во продукција на скопскиот Драмски театар на Позорјето „остави послаб впечаток отколку што навистина неговиот текст тоа го заслужува". На XV Стериино позорје доминираше политичката драма. Задржувајќи се посебно на оваа битна одредница на Позорјето 70, Перовиќ смета дека од сите политички и етички ангажирани драмски текстови „несомнено највредни литературни квалитети" носат драмските првенци — **„Адам и Ева"** и **„Јов"** од Богомил Ѓузел, во изведба на Драмскиот театар, а во постановка на Љ. Георгиевски. Оценка во критичарските опсервации на С. Перовиќ ќе сретнеме и за наредното претставување на Драмскиот театар во Нови Сад — Нушиќевата **„Нажалена фамилија"** (режија: Димитар Станковски), за која се тврди дека творечки е многу попровокативна од некои други фестивалски претстави", но и дека е оптоварена со „мизансценски егзибиции", „претерувања од секој вид" и сл.

Откако при разгледувањето на XVII Стериино позорје С. Перовиќ ќе нагласи дека Македонија оваа година (1972) нема претстава на Позорјето, ќе ја искаже дилемата за тоа дека е „скоро неверојатно минатогодишната театарска продукција во Македонија да нема дело барем на ниво на некои претстави што овде, за овие десетина дена, се изведени". И при еден друг сличен повод во 1973, овој театарски критичар не ќе остане рамнодушен поради незастапеноста на македонскиот театар и драма на Позорјето: „Забележливо е што во последниве две години во Нови Сад немаше претстави на македонскиот театарски живот; на минатото Позорје не ги пушти главниот селектор, а оваа година Македонците и не конкурираа. Дали се работи за протест или за уверување дека моментно немаат ефектен репрезент, скоро и не е суштествено, битно е дека се чувствуваше отсуството на една наша театарска култура".

Доминацијата на Драмскиот театар на Стериното позорје за миг ја прекина проектот на Драмата на МНТ во 1974 — **„Сидот—вода"** од Живко Чинго (режија и драматизација: Бранко Ставрев). За оваа претстава, Перовиќ ќе напише дека е динамична и дека спаѓа меѓу најзанимливите на Југословенските театарски игри.

Како и мнозина еминентни југословенски театарски критичари, така и С. Перовиќ за големиот успех на Драмскиот театар постигнат во 1975 со **„Јане Задрогаз"** од Г. Стефановски (режија: С. Унковски) е полн со комплименти подеднакво и за текстот и за постановката и за изведувачкиот состав, укажувајќи, покрај другото, дека е „направена изведба која има современо, повеќеслојно значење". Перовиќ ќе најде за сходно да издвои простор за пишување и за успешниот настап на артистот на Драмата на МНТ — **Владимир Светиев,** вон конкуренција со монодрамата **„Дневникот на лудиот"** од Гоголь (режија: В. Диневски).

Наредната — 1976, пак се најде скопскиот Драмски театар, гостувајќи со пиесата на К. Чашуле — **„Оставка на еден карипски министер"** (режија: Љ. Георгиевски). Сосема е наместо забележувањето на С. Перовиќ дека ова остварување го немаше истиот одек како и на МЕСС во Сараево. Иста судбина веќе следната година ќе доживее и претставата **„Свадбата на Мара"** од Владимир Костов (драматизација и режија: Љ. Георгиевски), во продукција на Народниот театар од Битола, за чие второ едноподруго претставување на Позорјето (1977 и 1978) со пиесата **„Време за пеење"** од Петре М. Андреевски (режија: С. Унковски), ќе најдеме сведоштво во критиките на С. Перовиќ дека е тоа „претстава за која дополнително се размислува за сознанијата што имаат повеќекратна смисла".

По неколкугодишна пауза, на Стериното позорје '79 учествуваше Драмата на МНТ и овој пат со дело на Ж. Чинго и со режија на Б. Ставрев. Тоа е драмата **„Кенгурски скок"**, во која, според мислењето на С. Перовиќ, „модерното печалбарство доби несекојдневен, модерен сценски израз", додека претставата „афирмира еден значаен актерски колектив", при што посебно се издвојува „извонредното толкување на Ристо Шишков" во главната рола, т.е. во улогата на Никодин.

„Диво месо" од Г. Стефановски (режија: С. Унковски), што им донесе на Драмскиот театар и на театарот во Македонија најголем број признанија добиени на Стериното позорје во 1980, ќе добие најзадлабочено и најопширно разгледување во II-та книга „Дарови на сцената". Освен за поливалентните значења на текстот и режијата, дадена е мошне темелна и опсежна анализа и за играта на артистите кои успеаја „студиозно да ги протолкуваат внатрешните психолошки слоеви на драмата". Блескавиот успех на „Диво месо", С. Перовиќ го гледа како „битен современ театарски и идеен знак во творечко содејство на бујната уметничка младост", изразена, се разбира, во младоста на тандемот Унковски — Стефановски.

И на уште една друга наградена македонска претстава на Стериното позорје, се осврнува С. Перовиќ. Станува збор за претставата **„Среќна нова '49"** од Гордан Михиќ, а во режија на С. Унковски. За овој проект на Драмата на МНТ спомнатиот титоградски театарски критичар ќе изнесе суд дека тој бил „најегзистентно сценско остварување на јубилејните XXX Југословенски театарски игри во Нови Сад".

Првата претстава од Македонија прикажана на МЕСС — **„Партитура за еден Мирон"** од К. Чашуле (режија: Љ. Георгиевски, во изведба на Драмскиот театар) во критичарските одгласи на С. Перовиќ наиде на невообичаено краток и информативен преглед, што не е случај со еден друг Чашулев драмски текст и со една друга постановка на Љ. Георгиевски и претстава на Драмскиот театар — **„Оставка на еден карипски министер",** доста задлабочено задржувајќи се на сите компоненти на претстава, а посебно на „извонредно богато изрезбареният лик на диктаторот во толкување на Крум Стојанов". Исто така, опширно, но и образложено С. Перовиќ пишува и за претставата на битолскиот Народен театар, **„Свадбата на Мара",** сместувајќи ја во просториите на „македонскиот неореализам", и во суперлативи пишувајќи за сите нејзини вредности.

Освен за македонските професионални театри, С. Перовиќ со големи симпатии и мошне респективно пишува и за некои неформални театарски групи. Челно место во оваа смисла има **Театарот на Ромите од Скопје.** Неговото деби на МЕСС со **„Соске"** (режија Рахим Бурхан) од страна на С. Перовиќ е оценето „како вистинско изненадување во најпозитивна смисла", а тоа може да се каже и за Бурхановата постановка **„Беше и има",** за која се изнесува тврдење дека „сведочи за натамошниот развој на скопскиот Театар на Ромите, особено на планот на сè поголемото воведување на говорните елементи во инаку неприкосновената премоќ на ритмичкото искушение на телото на актерот".

И еден од најсветлите мигови не само на МЕС '79, туку и на македонскиот театар — претставата на скопскиот Драмски театар **„Ослободувањето на Скопје"** од Душан Јовановиќ (режија: С. Унковски), потоа претставите на Драмата на МНТ и на Албанската драма при Театарот на народностите од Скопје — **„Сојтарии"** (режија: Владимир Милчин) и **„Гоф"** од Антон Пашку (режија: Ахмет Јакупи), најдоа свое достојно одбележување во критиките на С. Перовиќ.

Овој истакнат црногорски театарски рецензент исцрпно се осврнува и на гостувањата на македонските театри на Југословенските театарски средби „Црна Гора" — 79, 80, 81. Некритичкото и инцидентно претставување на театарскиот миг на Македонија на спомнатава манифестација, која од поодамна веќе не постои, сосема оправдано наоѓа мошне остар критичарски одзив. Така, за учеството на Драмата на МНТ од Скопје со претставата **„Чорбаџи Теодос"** од В. Иљоски (режија: Ацо Алексов), С. Перовиќ нагласува дека „ако не би се зела предвид историската димензија на појавата на делото, несомнено е дека неговото присуство на Средбите би било депласирано". Оттука и сосема објективниот суд дека оваа верзија на „Чорбаџи Теодос" ни во еден миг „не е репрезентативна за современиот миг на македонскиот театарски живот." Затоа, пак, доста убаво мислење С. Перовиќ има за многу поамбициозните и поквалитетни изведби на Драмскиот театар **(„Солунски патрдии"** од Миле Попоски, режија: Коле Ангеловски) и особено на Народниот театар од Битола **(„Свечена вечера во погребното претпријатие"** од Иво Брешан; режија: В. Милчин).

На крајот од II-та книга „Дарови на сцената“ од С. Перовиќ се вклучени: разговор со македонскиот драмски писател – Т. Арсовски, потоа афирмативен и строго информативен текст за јубилејното (XX) „Охридско лето“, како и пригоден приказ за книгата „Современа драма и театар во Македонија“, што ја приреди Благој Иванов, а ја издаде Стериното позорје од Нови Сад.

Theatrologia Yugoslavica

Раѓање на нашата модерна режија

(Книгата „Историја на југословенската модерна режија, 1861 – 1941“ од Јосип Лешиќ ја претставува **Радослав Лазиќ**)

Како прва книга во новата едиција **Theatrologia Yugoslavica,** здружените издавачи на Стериното позорје и на новосадскиот „Дневник“, ја објавија **Историјата на југословенската модерна режија (1861–1941)** – синтетичка студија за естетското раѓање на модерната режисерска уметност на југословенскиот театарски простор, од првите појави за функцијата на режијата во националните театри на Србите, Хрватите и Словенците до триумфалниот успех на професијата на режисерите и на режисерската уметност.

Лешиќевата **Историја на режијата,** прва и единствена книга од овој вид кај нас, а вакви се малку и во светската театролошка литература, методолошки е поделена на два дела: во првиот дел, авторот дава сеопфатна синтеза за естетскиот развој за умешноста на театарската режија, од нејзината појава во средината на XIX век, па сè до почетокот на Втората светска војна, низ цели десет децении на развој а во вториот дел на својата студија, Јосип Лешиќ објавува темелен **Енциклопедиски речник на режисери,** во кој есеистички но и богато фактографски ни дава историски портрети на повеќе од стотина југословенски режисери, со библиографска литература, театрографија на режираните дела, со набројување на најзначајните режисерски остварувања на творците на оваа епоха. Всушност, тоа се две автономни целини, кои објавени во капиталната студија на Лешиќ, претставуваат органска содржина, бидејќи природно кореспондираат една со друга.

Основна идејно-естетска вредност на Лешиќевата **Историја на режијата** е нејзиниот југословенски карактер, во еволуцијата на естетскиот развој на модерната режија, во нејзиниот европски контекст. Поаѓајќи од аналитичката театрологија на одделните национални култури и на нивната заемност, Лешиќ ја покажува и докажува, со уметничкиот чин и со дел на режисерското творештво, југословенската синтеза на најмладата театарска уметност во нашето време, како интегрална уметничка сила во создавањето на историјата на југословенската модерна режија во нејзиниот европски контекст. Навистина, уметноста на режијата и нејзиниот естетски развој на нашите простори двојно се условени: со внатрешна потреба за егзистенција на уметничкиот статус на режисерот во нашиот театар-институција, и со естетскиот развој на режијата во европските култури и нивните проекции врз нашиот сценски живот.

Непрекинатото проникнување на нашите национални култури, низ историскиот развој, природно, од секогаш беше условено од европскиот контекст на **режија Yugoslavica.** Раѓањето на модерната драмска режија на нашите балкански простори, уште како беше поттикнувана од уметничките струења на режијата во Европа, но би рекол, уште повеќе од потребата за европеизација на нашата режија. По сè изгледа и денес е актуелен овој двоен процес во развојот на нашата театарска уметност. Европските уметнички критериуми претставуваат естетски параметри за нашето современо театарско творештво и негова естетска потреба да им се доближи во надминувањето на маргиналноста на нашата театарска култура.

Режисерот и театрологот среќно се совпаднаа во личноста на Јосип Лешиќ. По сè изгледа, ова совпаѓање било органски неопходно во создавањето на сложената и противречна материја, каква што е историската еволуција на режијата на југословенскиот театарски простор.

Избегнувајќи ја историската митологија и апокрифните шпекулирања, Лешиќ позитивно се определил за историското театарско наследство. Методот во својата **Историја на режијата** го одреди, како анализа на „најзначајните индивидуални поетики“, со цел глобалната историска слика на нашата историја на режијата да се искаже со мозаично осветлување, токму на поединечните режисерски појави, идеи и дела. Уште Адолф Виндс во својата **Историја на режијата** (1925) како прва историја на европската режија, укажува на парадоксот за пишување на историја на режисерската уметност. За него, пишување на историја на режијата е смел потфат од две причини: 1. Како и актерската уметност и режисерската вештина е минлива. Делото на режисерот, како и делото на артистот, личи на кула од карти, постојано се гради и секогаш се урива. Притоа остануваат некакви траги, но и тие се ефемерни и непотполни; 2. Во случај и да останат некои траги од режијата и глумата, тие претставуваат само надворешни знакови на една богата внатрешна содржина, која е тешко да се изрази и фиксира во времето и просторот.

Режијата претставува естетски процес на уметноста на режирањето. Тоа е дело на живата уметност, како што велеше Адолф Апија. Парадоксот на историјата на режијата се состои и во фактот на **говорот за минатото.** Со истиот факт мора да бил соочен и Јосип Лешиќ кој како автор беше соочен и со проблемот на превреднување на историското театарско наследство, на скоро едно цело театарско столетие на југословенските национални театарски култури. Неговиот ракопис е одмерен, објективен и вистинит. Театарскиот ангажман на Лешиќ се приклучува кон најдобрите постигнувања на југословенските театарски историчари и писатели на **Theatrologia Yugoslavica.**

Лешиќевата референцијална **Историја на режијата** се потпира на позитивното театролошко искуство на цела плејада југословенски театарски историчари: Стјепан Милетиќ, Никола Батушиќ, Петар Марјановиќ, Борис Сенкер и др. и конечно, на своето богато стручно познавање на уметноста на режирањето и историјата на театарот. На Лешиќ му пошло од рака да ја синтетизира сумата на знаењето за режијата во развојот на југословенската театарска култура од втората половина на XIX век до средината на XX век. Периодизацијата на Лешиќ, за раѓањето на модерната југословенска театарска режија, опфаќа скоро еден век нејзин динамичен развој.

Авторот своите размислувања за историјата на режијата ги започнува со излагање на историските претходници на модерниот режисер, во театарскиот романтизам од времето на втемелувањето на нашите национални театри во Нови Сад, Белград, Загреб, Љубљана. Тоа беа времиња кога функцијата на режисерот, во тогашниот театар, имаше полн замав. Впрочем, тогашната режија сеуште се делѐла на **Wort – Regie** (режија на говорот) и **Bild – Regie** (режија на слики).

Овој ран период на појавата на режисерот во нашите национални театри, обележен е со две форми на изразување на режисерската егзистенција на сцената:

1. Управниците на театрите се ангажирани како **надрежисери.**
2. Артистите – режисери ја прифаќаат функцијата **надгледувачи** на пробите.

Со ваков статус, режијата се појавува како **литерарна режија** или како **артистичка режија** низ целиот XIX век. Всушност, тоа била формата за остварување на режијата, во која книжевните упатства за режисерското остварување со ова биле изразени како иманентно авторски а во вториот случај, „режијата“ функционирала како организација на претставите. Вакви режисери биле Јован Ѓорѓевиќ (СНП), Јосип Фројденрајх (ХНК), Алекса Бачвански (НП Белград), Ингациј Борштник (Словенско гледалишче).

Во процесот за осамостојување на режијата, како посебна уметничка дисциплина на југословенскиот театарски простор, најверќе придонел Стјепан Милетиќ. Русинот Александар Иванович Андреев и

Милутин Чекиќ се вистински модерни режисери на белградските сцени, во почетокот на XX век.

Лешиќ својата **Историја на југословенската модерна режија** ја конституирал низ шест тематски кругови, кон кои го придодал **Речникот на режисерите** како седма најсеопфатна целина: **Историски претходници, Процесот за независност на режијата, Влијанието на рускиот театар, Развојот на режијата во првата повоена деценија, Развојот на режијата во втората повоена деценија, Режисерските реформатори** и **Речникот на режисерите.**

Консеквентно применувајќи го дијахроничниот метод, но истовремено излагајќи ја граѓата на својата **Историја на режијата,** низ увид во паралелниот развој на режијата во српскиот, хрватскиот и словенечкиот театар, Лешиќ укажува и докажува дека нашата модерна драмска режија има југословенски контекст на развој и национален карактер, за што уште своевремено пишувал д-р Бранко Гавела во своето дело **Хрватски театар,** истакнувајќи го југословенскиот и националниот карактер на хрватскиот театар.

Во постмилиќевскиот период на режијата во ХНК се развива повеќегодишно владеење на интендантот и режисерот Јосип Бах. Истовремено се остваруваат високи дострели на режисерската естетика на Иво Раиќ, кој во нашата режија ја воведува Рајнхартовата и Хагемановата режисерска поетика, а во современата режија, особено во режијата на Шекспир, резултатите од сценските реформи на Јоцо Савиќ од минхенската бина.

Големото влијание на рускиот театар во развојот на нашата модерна режија извршија **нашите руски режисери:** Ракитин, Верешчагин, Озаровски, Мансветова, Греч – Павлов, Путјата, Шувалов, Лескова, Кривецки, Сибирјаков и други. Најзначајниот придонес на сите овие режисери беше различната рецепција на естетиката на Станиславски во делото на модерната југословенска драмска режија, но и одблесоците на режисерските идеи и современи сценски пронајдоци на Меерхољд, Вахтангов и Таиров.

За развојот на југословенската модерна режија и за нејзината европеизација, придонес дадоа и режисерите како што се Михајло Исаиловиќ кој редот и дисциплината од германската бина ги пренесе на белградската сцена со принципите на етиката и естетиката на современото театарско творештво.

Модерната режија во автентичното значење на овој поим, помеѓу двете светски војни, доживува полн подем на сцените во Белград, Загреб и Љубљана. Д – р Бранко Гавела е вистински југословенски режисер кој работи на бројни сцени во Југославија. На југословенските театарски сцени стапува и младиот архитект од Љубљана Бојан Ступица. Тивко и скромно, на белградската сцена, Мата Милошевиќ го започнува својот циклус на стилизирани режии. Тој претставува трета значајна личност на југословенската модерна режија. Токму овие тројца големи југословенски режисери, ќе ги одбележат најголемите дострели во режија **yugoslavica** во XX век.

Најголемите не постојат сами за себе без оние другите. Токму затоа, и со право, Лешиќ во својата **Историја на режијата,** бројните режисери-творци и нивните дела ги разгледува и им посветува посебно поглавје на: Јосип Кулунџиќ, Тито Строци, Цирил Дебевц, Братко Крефт, Владимир Скрбнишек, Фердо Делак, Марко Фотез, Раша Плаовиќ, Раде Прегарц и на уште многу други југословенски режисери, кои со своите уметнички дострели дале придонес во развојот на модерната режија во Југославија.

Лешиќевата **Историја на режијата** уште еднаш ја докажува вистината дека во историјата на театарската уметност во Југославија, голем придонес дадоа токму режисерите, автентичните двигатели на процесот на сценско-уметничкото творештво на познати дела од југословенското и светското драмско творештво, во заедничкото творење со врвните југословенски театарски артисти, кои секогаш биле основа за развојот на целокупната наша театарска уметност. Тоа било време, или пак само така ни се чини, кога театарот имал исклучително значајна општествена, културна и национална мисија. **Theatrologia Yugoslavica,** со синтетичката студија на Лешиќ доби капитално театролошко дело, што претставува реткост и во светската театрологија. (Виндс, Д'Амико, Веинстеин, Баблет, Бланшар, Пињаре, Хибнер).

Современата југословенска наука за театарот, во личноста на Јосип Лешиќ, со објавувањето на капиталното дело доби свој врвен репрезент, од кого треба да се очекуваат нови театролошки потфати.

Превод од српскохрватски: Ј. И

„РЕЖИСЕРОВАТА ДИЛЕМА"
(Книга на Мирослав Беловиќ, Нови Сад 1987)

Во издание на Стериното позорје, Мирослав Беловиќ – режисер, драмски писател, театарски управител и педагог – ја објави книгата „Режисеровата дилема" која е синтеза на неговата досегашна (четириесетгодишна) работа на сцените низ нашата земја и во странство.

Книгата ги презентира неговите размислувања за одделни состојки на театарската режија, па тоа поглавје содржи шеснаесет есеи од подрачјето на теоријата на театарската режија.

Драматуршките анализи на М.Беловиќ се наоѓаат во третиот и четвртиот дел на книгата под наслов „Писма до соработниците" и „Писма до Расколников".

Посебен дел од книгата им е посветен на великаните на југословенскиот театар со кои Беловиќ работел и соработувал, а меѓу нив се Бојан Ступица, Мата Милошевиќ, Милан Дединац, Љубиша Јовановиќ, Миливое Живановиќ, Невенка Урбанова и други.

„ОД ТЕАТАРСКИОТ СВЕТ"

Божидар Божовиќ (новинар и писател, преведувач и музички критичар) четириесетина години се занимава со театрологијата и драмската критика, а моментно ги привршува подготовките на својата книга **„Од театарскиот свет".** На „Театарски гласник" авторот му отстапи неколку текстови („Една промашена критика", „За вкусовите", „Кога и како", „Ненапишан некролог: Љубиша Јовановиќ", „Миливое Живановиќ", „Јосип Торбарина" и „Театарски благајник") за објавување. Во овој број „ТГ" го објавува текстот за М.Живановиќ.

Божидар БОЖОВИЌ

„Умре, ете, денес последниот голем, вистински бард, вистински маг на нашата актерска игра. Умре, значи, во оваа 1976 година, а зад нас е фактот дека по разни гостувања, играња во патувачки, инаку некогаш многу добри, театри, само во Скопје, во сезоната 1928-1929 (а од тогаш има речиси половина век) играл во тринаесет премиери. Беше тоа период во кој почна да се истакнува како исклучителен, иако уште млад, актер; за неполни пет сезони, 1923-27, во Српското народно позориште во Нови Сад одиграл близу 80 улоги. Јас од тие години не го паметам: бев дете, уште не ме водеа во театар.

Починатиот Миливое Живановиќ да се мери со вакви бројки би било погрешно ако зад тоа не стои голема вистина, голема поука: овој великан на сцената, што ќе се покаже и докаже подоцна од година во година и од деценија во деценија, не знаеше за одмор, не знаеше за неработа и не знаеше за пораз. Кога неодамна се појавија неговите последни зборови за кои знаеше дека јавноста ќе ги прочита во весниците, тоа што го рече се сведе на неговата желба и надеж дека лекарите ќе му дозволат повторно повремено да излегува на сцената. Значи, да остане доследен на себеси и мисијата што како момче ја избра во средината за која живееше.

Се покажа, и со текот на времето ќе се покаже, колку значеше. А колку за овие повоени генерации, за овие над три децении, тоа е видливо. Во едно пресвртно и за нашиот театар револуционерно време, кое со самото тоа ја врати вербата во вистинската уметност (па и театарската), во деновите кога почна да работи Југословенското драмско позориште, некои од клучните и славните претстави буквално лежеа – непотценувајќи ги режисерите и другите уметници – на неговиот грб. На неговиот исконски, вроден, навистина исклучителен талент, интуиција, верност на театарот, ревноста во работата. Да не беше неговиот Егор Буличов, неговиот Крал Лир, неговиот Татко кај Стриндберг или него-

виот Агатон кај Нушиќ — да ги споменам само тие улоги, историјата на нашиот театар ќе беше многу посиромашна.

Го доби, како единствен странски актер било кога, во Москва Прстенот на Станиславски за улогата на Егор Буличов (а играше во руски театар и ансамбл на наш јазик!). Тоа, секако, го става на местото што му припаѓа. Но, можеби уште повеќе таму го стават оние сеќавања и оние чувствувања што ќе останат во нас, неговите современици.

*

Текстот што следува порано го немам објавено, туку го напишав за оваа книга. Горниот текст е емитуван на Радио Белград I на 15 ноември 1976 година.

Бев уште во основно училиште, тогаш четиригодишно. Моите родители и некои нивни пријатели решија да летуваме во Матарушка Бања. Убаво. Ибар тука се разлеал па можат и децата-непливачи во жешките денови да се плискаат во плитко. Еден ден постарите решија да одиме на мал излет, на ручек. На неполн час одење се наоѓаше стара воденица на Ибар, нешто и како кафеана... На една од масите веќе седеа двајца. На едниот не се сеќавам. А свртен кон нас со грб, млад човек со бујна, убава коса, во бела кошула со завртени ракави, татко ми го позна и ми рече: „Тоа е млад човек, но ќе биде голем актер". Секако, Миливое Живановиќ; татко ми веќе го гледал и го запаметил.

Пред Миливое (прекарот му беше Бамбула, никогаш не дознав зошто) беше следнава „реквизита": младо јагне. До него, „циганско" корито, она издупчено во едно парче, полно со „српска салата" — домати, кромид, пиперки, лути пиперчиња, врз тоа изрендано бело овчо сирење, а сето тоа прелеано со масло. Жешка погача. Под масата, за да биде во длабок лад, вино што дотогаш се раздладувало во Ибар. Во реката, во некаква мрежа, поголема лубеница, за потоа. А Миливое, со касапски нож во рака, го сече она јагне и вика: „Ох! Ох! Охо-хо! Жешко! Жешко!".

Се јаде со рака, како витезите на Тркалезната маса, само коските не се фрлаат преку рамо. И погачата не се сече, туку се крши со рака. Салата се јаде со дрвени лажици — така е послатко. Каква улога! Нема неговите останки да ми се лутат: по Војната, кога се зближивме, му го раскажав ова, а тој слатко се смееше: „Е, никогаш не играв само на премиера, немаш поим колку таму и на други места такви репризи имав!".

И тоа спаѓаше во неговиот темперамент и односот спрема животот, а театарот го сметаше за еден од облиците на својот живот".

Превод од српскохрватски: С.М.

СМЕДЕРЕВО: IV НУШИЌЕВИ ДЕНОВИ

Кон крајот на април, на ненатпреварувачкиот фестивал Нушиќеви денови во Смедерево се прикажани следниве претстави:

- „Сомнително лице" (Македонски народен театар — Скопје);
- „Ужалена фамилија" — двапати (Белградско драмско позориште и Народното позориште од Тузла);
- „Госпоѓа министерка" (Народно позориште „Стерија" од Вршац);
- „Кариера" — составена од едночинки (Народно позориште „Тоша Јовановиќ" од Зрењанин);
- „Мала нушиќијада" од „Автобиографијата" (Театарот на кукли од Ниш).

Во овие „Денови" одржан е научниот собир **„Нушиќ и народниот хумор".**

Правоговорот на сцената

(За Л, ЛЈ, Љ, Ѓ, Ќ и „неполниот стил")

Благоја КОРУБИН

Од аспектот на литературнојазичната норма јазикот на сцена претставува интерес и може да се разгледува од две страни, од два посебни аспекта: прво, што нас овде и нè интересува, како прашање на фонетската и правоговорна реализација на драмскиот и сличен текст, а тоа значи како прашање на актуелниот фактор и реализатор на сценската реч — **актерскиот колектив;** и, второ, што овде само го наспоменуваме, како прашање на реализацијата, низ една посебна говорна форма како што е оваа реч, на јазикот како систем, како прашање на изградувањето и развојот на еден посебен функционален стил на литературниот јазик, а тоа значи како прашање на авторскиот, оригинален или преведувачки колектив, како фактор и градител на **сценската реч** и на тој стил (велиме пак колектив, зашто овде не станува збор само за индивидуалниот стил на авторот во ова или она негово дело, туку првенствено за функционалниот стил (кој, како општ објективен феномен, му е својствен на односниот жанр).

Ги наспоменуваме овие два аспекта за да го одбележиме и тоа дека кај нас, за жал, сè уште немаме развиено една посистематска и научно продлабочена разработка на проблематиката што се поставува и по едната и по другата линија и дека, според тоа, во еден или друг зафат со неа сè уште не сме во состојба да ја одбегнеме импровизацијата, заснована, главно, на нашето, помало или поголемо искуство што сме го стекнале во текот на работата или низ директниот или индиректниот контакт со односната материја во самата практика. Со оглед на релативната младост на нашата наука за јазикот овој факт не би требало да нè изненадува, толку повеќе што е зафаќањето со систематска и заснована врз постигањата на модерната лингвистика научноистражувачка дејност на говорната форма на литературниот јазик воопшто, а посебно на дијалогот и монологот (кои ја претставуваат и основната карактеристика на сценската реч) појава од понов датум.

Затоа ќе се задржам во овој случај на некои од оние појави што се изразени доста јасно и очигледно, првенствено, во широката жива јазична стварност, и што се наметнуваат како проблем, оттука, и во говорот на сцена токму од гледна точка на литературнојазичната норма, доведувајќи ги во прашање и самите нормативни решенија.

■ 1. На прво место во тој поглед би го истакнал она што станува во јазичната стварност со изговорната реализација на т.н. **меко Л**, или на Л во мека позиција, посебно во неговата позиција пред гласот Ј, значи во групата (консеквенцата) ЛЈ. Според нормативниот изговор (правоговорот) овде имаме двогласен (двофонемен) спој: меко Л — како во „леле", „Лиле", „Лили" итн. — плус Ј. Значи: лил'јак, ил'јада, зел'је, Бил'јана, Лил'јана, батал'јон, павил'јон итн.

Денеска имаме едно такво отстапување од нормативниот изговор на оваа секвенца за кое со сигурност може да се каже дека е девијација. Тоа не е многу распространето, се среќава кај поединци, но станува сепак доста забележливо, а може да се каже дури и сè позабележливо, и се состои во тоа што гласот Л се изговара исто или скоро исто како што се изговара обично кога е во тврда позиција, се реализира значи со тврд или затврднат изговор: ил-јада, Бил-јана итн. — исто или приближно како во: силна, билка, Милка итн. Освен тоа, оваа појава не е ограничена само на секвенцата што ја разгледуваме, туку се проширува и на други случаи на мека позиција на Л, т.е. и на случаите кога тоа се наоѓа пред И и пред Е: л-ел-е, Прил-еп, мил-и итн. Причините за тоа не се проучени. Има претпоставки дека е резултат на обуката уште во првото одделение на основното училиште, т.е. сричањето на буквите, на нивното читање буква по буква, но и такви дека може да е во прашање и извесен дефект во системот на говорните органи, дефект што добил во случајов и забележливи размери та станува посебен проблем. Не можеме да кажеме со сигурност дека една ваква девијација има најдено место и во говорот на сцена, т.е. и кај нашиот актерски колектив, зашто и немаме поголем увид во тој поглед (сепак, во времето на некогашната наша настава на Секцијата, сега Факултетот за драмски уметности, имавме случај да се сретнеме и со неа; навистина во нешто послабо изразен вид, но во суштината сепак беше таа, истата).

Има, меѓутоа, и пак денеска, и едно друго отстапување од гореспоменатата двогласна и нормативна изговорна реализација на секвенцата ЛЈ. Така ја зедовме и се уште ја земаме и ја третираме барем во нашите граматики и граматички поуки. Тоа отстапување се состои во еднофонемен, едногласен изговор на оваа секвенца. Имено, таа се реализира не веќе како Л' (меко) плус Ј, туку само како Л меко, но од српскохрватски тип, т.е. како српскохрватско Љ (или, обележано со латинична графија, со помошта на две букви: lj).

Се истакнувало многупати од јазичностручна страна дека зад срхр. буква Љ (односно двобуквите во срхр. латиница lj) која ние ја зедовме во истиот лик и во нашиот јазик, не стои ист глас и во едниот и во другиот јазик. Српскохрватскиот глас означен со ќирилската буква Љ, односно со латиничното двобуквие lj, е во забележлива мера помек од соодветниот македонски глас означен со истата буква Љ (впрочем, и српскохрватското тврдо Л има помек гласеж од македонското тврдо Л; Србинот, обично, а уште повеќе Хрватот, поинаку ќе ја прочита или ќе ја изговори; на пример, глаголската форма „била" од Македонецот). На пример, во зборовите „Љупчо", „љубов", „заљубен" или „вљубен" и други такви, изговорени правоговорно македонски, гласот означен со буквата Љ нема толку мек гласеж колку што има кога тие ќе се изговорат на српскохрватски начин. Гласот Л во нив, изговорен така, правоговорно (или како што би го изговориле нашите луѓе од постарите генерации и сè уште еден доста добар дел од помладите) го има истиот гласеж што го има и пред Е, И и Ј, истата мекост на гласежот. Значи, во секвенците **љу, љо, ља**, како и кога е Љ пред согласка или на крајот на зборот, тој го има истиот гласеж, што го има и во секвенците **ле, ли, лј.** Изговараме правоговорно: л'убов, Л'упчо, зал'убен, вл'убен, бил'бил', тел', л'ел'е, л'ице, Л'ил'е, Бил'јана, павил'јон итн. Мекоста на Л, без да завлегувам во со голо уво тешко доловливи нијанси, е во сите овие случаи иста.

Сведоци сме, меѓутоа, дека сето тоа истакнување денеска веќе не дава и не може да даде позабележливи ефекти. Поместувањето во изговорот на мекото наше Л(Љ) во тврда позиција, како и во изговорот на секвенцата во споменатиот ЛЈ правец има земено толку широк замав што испаѓа бесперспективен секој напор да се поврати во целост состојбата што ја сметаме како правоговорна. Сосема очигледно станува дека лингвистот што ќе се реши да упорствува против ова поместување неизбежно ќе западне во ситуација на последниот Мохиканец; зашто масовна и сè помасовна станува појавата на говорни субјекти кај нас што не се во состојба да го остварат двофонемниот изговор на секвенцата ЛЈ пропишан како норма и што во секоја позиција неа ја изговараат еднофонемно (едногласно), како меко Љ од српскохрватски тип (или, ако сакате, од бугарски или од руски тип, кои не се разликуваат забележливо едно од друго). Лингвистичкиот лаик веќе обично останува зачуден пред препораката имињата, на пример, Велјан, Лилјана, Билјана, или зборовите илјада, баталјон, павилјон да се пишуваат вака (со лј), кога се тие за него, во неговата претстава и во неговиот изговор, само со едно меко Љ од споменатиот немакедонски тип: Вељан, Лиљана, Биљана, иљада, батаљон, павиљон. За него е несфатливо укажувањето дека тие, вака напишани, според македонскиот правопис и на македонска ќирилица, ќе се прочитаат и ќе се изговорат правоговорно само како: Вел'ан (со л' истогласно како и она во „Веле"), Лил'ана, Бил'ана, ил'ада, павил'он, батал'он итн. Причините за оваа масовна појава кај нас и во денешно време, за ова масовно поместување во изговорот на секвенцата ЛЈ, како и на мекото Л (означено со буквата Љ од македонската ќирилица) во тврда позиција (како, на примерл, во „љубов", „Љубен", „вљубен", „беља" и др.) се секако покомплексни, но сигурно е и тоа дека една од нив лежи и во самата буква Љ, која му беше позната на

секој наш писмен човек, заедно со гласот што го покрива таа, и во српскохрватскиот јазик, а со оглед на неговото системски соодветно место во ред исти зборови и во македонскиот, и во бугарскиот, и во рускиот јазик, заедно со неговиот гласеж и во овие два последни словенски јазици. Другите причини можат да бидат и од чисто внатрешен карактер, да се бараат и во различните состојби со овој глас во гласовните системи на одделни наши говори.

Да заклучиме — какви и да биле причините: ова поместување во изговорот на секвенцата ЛЈ (како и на мекото Л' во тврда позиција) е толку затврдено во изговорниот навик на огромна маса наши луѓе, толку стабилизирано, што станува веќе и невозможно постигањето на **доследен нормативен изговор дури и на сцена,** особено кај помладите генерации. Тоа значи дека е доведено во прашање самото нормативно решение, зашто се соочуваме со процес на промена на нормата во живата јазична стварност. Што да прави тука сега субјективниот нормативен фактор на сценскиот говор и изговор? Наоѓајќи ја за умесна во случајов поуката што ни ја дава една позната идиоматична фраза со богата дијалектичка содржина — Ако нејќе планината кај Мухамеда, Мухамед ќе оди кај неа — при разработката на проблемот за гласежот на Л во нашиот јазик, воопшто во најразлични позиции, особено при онаа разработка што ја објавивме во третата книга „Јазикот наш денешен", ние го сугерираме следново решение, кое го наоѓаме како најреално и одмерено за овој момент:

Гласовната секвенца ЛЈ да може да се реализира и како двофонемна (со меко Л' плус Ј), но и со постегнат изговор, сè до едногласен (еднофонемен), при кој го добива веќе споменатиот гласеж, еднаков или скоро еднаков со оној на мекото Л (Љ, lj)) во срхр. јазик. Тоа значи да се толерираат овие две варијанти на нејзиниот изговор, и преодните меѓу нив, се разбира, доколку ќе се појавуваат: тоа значи, понатаму, и конкретно, случаите како „илјада", „зелје", „Лилјана", „Билјана", „баталјон", „павилјон" и други такви да се пишуваат токму вака, со двобуквието ЛЈ, но да им се укажува на луѓето дека токму тоа двобуквие може да се чита и изговара на погоре покажаните два начина: двогласно (меко Л плус Ј) и едногласно — со меко Л од српскохрватски, руски или бугарски тип, т.е. на ист начин нако што би го прочитале латиничното двобуквие во срхр. јазик lj. Сакаме да кажеме дека само двобуквието ЛЈ во нашиот графиски систем би можело да се прочита и изговори на оној начин како што се чита и изговара буквата Љ во срхр. графиски систем; сакаме да кажеме дека само „Вељан" може да се изговори кај нас онака како што би се изговорило на српскохрватски начин „Вељан" (или: Veljan), дека буквата Љ не го дава кај нас тој изговор, дека на македонски напишано „Вељан" правоговорно ќе се изговори како „Вел'ан", дека наспрема срхр. Љ ((lj) ние го ставаме двобуквието ЛЈ, а не буквата Љ. Таа ќе си остане понатаму за означување на нашето меко Л' во тврда позиција (љубов, беља, пељте итн.) сè додека изговорната практика покатегорички не побара евентуално изедначување на овие два случаја (во смисла да пишуваме или само со Љ, или само со ЛЈ во обата).

■ 2. Втор случај од овој вид, инаку потешко забележлив како појава, имаме со изговорот на гласот означен со **буквата Ќ,** како и на оној со **буквата Ѓ**, кој оди паралелно со првиот во самата гласовна система на нашиот јазик. Како што знаеме, ред од нашите говори ги немаат овие гласови како посебни фонеми, т.е. во фонолошката система; во други, пак, што ги имаат нив, тие доживуваат определени промени забележани уште во нашето предлитературнојазично време. На пример, во Прилеп и Прилепско е одамна забележано поместувањето на изговорот на Ќ во правец на изедначување со изговорот на тврдото Ч, или уште почесто, преку антиципација на мекоста, на двогласието (двофонемната секвенца) ЈЧ: кујча, свејча, че дојде итн.; соодветно на тоа е и поместувањето на изговорот на Ѓ: вејџи, сајџи, итн.

Ова говори воопшто за ред слабости на овие два гласа (две фонеми), одамнешни но сепак не домародни, на нивниот статус во нашата гласовна (фонолошка система) воопшто. Познато е дека многу тешко се постига остварување на нивниот нормативен изговор кај припадниците на оние говори во чија гласовна система отсуствуваат овие фонеми. Во нивниот изговор едната од овие фонеми го одбива обично гласежот на меко К (на К во мека позиција, т.е. пред И и Е), а другиот на меко Г. Таа тешкотија особено се појавува, станува лесно забележлива, кога се тие на крајот на зборот, па и воопшто во тврда позиција, т.е. пред некоја согласка или пред тврда самогласка (А, О, У); во зборовите, на пример, ноќ, ноќниот, нејќам, ќар, ѓум и други такви, Ќ и Ѓ во изговорот на тие наши луѓе се реализира со еден нејасен гласеж, што повеќе личи на малку сосила омекнато К или на Кј, а како резултат од неуспешниот напор да го изговорат нив како што треба. Така добиваме, на пример, нешто како „добра нокі", „нок'ниот", „нек'ам", „гјум" и сл. Кој не го забележал она „добра нокі" дури и кај некои наши спикери и спикерки или други субјекти од средините каде што се негуваат говорните и изговорните вештини.

Проблемот на овие гласови се поставува на посебен начин кај турцизмите во нашиот јазик, а исто така кај српскохрватските презимиња на — ић. Првото произлегува донекаде и од самото нормативно решение (правописно), според кое кај турцизмите овие гласови се означуваат со буквата Ќ, односно со Ѓ кога ќе се најдат пред Е: ќелав, ќебе итн. — односно: ѓеврек, ѓердан итн.; од друга страна, кога ќе се најдат пред И, исто така самогласка од преден ред, се означуваат со К, односно со Г: килим, килер, килибар итн. — односно: гиди (дој гиди), гидија и други (ако се најде уште некој таков).

Ако ја следиме повнимателно изговорната реализација на овие гласови во вакви позиции, и тоа не само во секојдневната говорна практика, ами воопшто каде и да било, ќе видиме дека и двата овие гласа во наспоменатите случаи и позиции еднакво се изговараат во поглед на мекоста (и пред Е, и пред И), т.е. со нешто омекнато К, односно Г, што говори во прилог на нивното пишување и пред И,но и пред Е со буквата К, односно Г: како што имаме „килим", „килибар", така ќе имаме и „геврек", „гердан". Во секој случај практиката сугерира нивно единствено правописно решение, при изговорната реализација на кое ќе има, неизбежно, извесно мало варирање, кое ќе може да се толерира, како што се толерира впрочем и сега, без оглед на различното правописно решение со кое се издвоени еден од друг овие два, во суштината, исти случаи.

Тешко е, според нас, да се игнорира оваа сугестија на изговорната практика, и ние не гледаме некоја перспектива за успех во настојувањето да се реализира изговорот што ни го налага прескриптивната графиска норма. Варирањето и тука треба да се толерира **дури и во говорот на сцена** сè до оној момент додека очигледно не се наложи решението за единствен, ваков или таков изговор (ние веруваме дека тоа ќе биде к-изговорот, т.е. изговорот со меко К), како позастапен, предоминантен во изговорната практика. Таков е патот на стабилизацијата на нормите.

Што се однесува до изговорот на Ќ во срхр. презимињата на-ић, сите сме сведоци на стремежот кај нас, особено кај помладите поколенија, кон оригинален српскохрватски, неадаптиран (нетрансформетизиран) изговор на овој глас. Адаптираниот, македонски изговор, испаѓа дури и смешен во очите на овие наши луѓе. Секојдневниот наш контакт со срхр. јазик, како во писмена така и во говорна форма, направи да се копира срхр. изговор со претензија на исправност. А тој е, како што знаеме, малку потврд од нашиот, поблизок со гласежот на тврдото Ч, така што испаѓа дека помалку ќе згрешиме ако ги изговориме овие презимиња со тврдо Ч отколку со нашето Ќ: Цветковић, Петровић итн. — наместо: Цветковиќ, Петровиќ итн. Во секој случај, изговорот на срхр. начин (како: Цветковиќ, Петровиќ) набива една нова фонетизација на нашата фонема ќ, која нужно ќе ја повлече по тој пат и фонемата Ѓ.

■ 3. Како едно поопшто прашање во врска со правоговорот на сцена се поставува прашањето за тоа дали и во која мера може да биде присутен во овој медиум фонетски, па и фонолошки **„неполн стил"** на изговорот, кој е толку присутен и природен во народната па и во секојдневната литературна разговорна реч?

„Неполниот" изговорен стил се состои во тоа што во изговорот не се реализира во целост онаа звучна слика на зборот или на јазичната единица, фразата, што ни ја нуди неговата или нејзината правописно графемска слика. Колку и да е фонетски нашиот правопис, сепак тој не е и не може да биде до таа мера таков што да го отсликува наполно нашиот говорен јазик, изговорот на јазичните единици во говорната верига, а тоа значи што да не се појавуваат, вакви или такви проблеми, помалку или поголеми тешкотии и пречки во реализирањето на графемската слика.

До каде треба и дали треба најпосле да се повлекува изговорот по оваа слика. Уште Фердинанд де Сосир укажуваше на противречноста

меѓу писмената и говорна форма на јазикот, на тоа дека првата ни го затскрива јазикот во неговата жива употреба и природа, дека јазикот е всушност оној што е во втората, во говорната форма и дека лингвистите често, повлекувајќи се по првата, го испуштаат од предвид тоа. Затоа стремежот кон што пополно изговорено реализирање, божем правоговорно, на графемската слика, за која од едни или други причини фонетската и фонемската (т.е. фонолошката) полност се јавува како целесообразна потреба од гледна точка на графискиот и гласовниот систем, би можел да доведува во ред случаи до ненужно ретроградно надоградување на живата, реална изговорна система, претставена во народноразговорната па и литературно-разговорната, стандардно-разговорната реч, и тоа во пунктови што таа система ги надминала одамна во својот историски развој. До каде да се оди со тоа надоградување во изговорната система на литературниот јазик, со тој „полн" или „пополн" изговорен стил во јазикот на сцена? Тоа е навистина големо прашање, чие решение е во изнаоѓањето на вистинската мера во дадениот момент, како и за дадениот случај. Улогата на реализаторскиот колектив на сценската реч, како уметнички фактор, е тука од првостепена важност, зашто тоа изнаоѓање на мерата е уметност. Таа улога, меѓутоа, не би можела сепак да мине без учеството и помошта на стручно-научниот лингвистички фактор. Се работи за оценатa на основаноста и целесообразноста на оние помали или поголеми напрегања со кои е придружена реализацијта на што „пополниот" изговорен стил во една или друга точка на изговорната система.

Да го земеме, на пример, нашиот збор „дош", кој нечленуван во обичниот изговор се јавува само во тој звуковен лик, додека кога е со член или во множина го имаме ликот „дождот", односно „дождови". Тоа и ја наложило во правописот, како поцелесообразна, фонолошки полната графемска слика: „дожд". Каква звуковна слика треба сега да се реализира во правоговорот на сцена врз основа на оваа графемска слика? Дали онаа од неполниот, но пиродниот изговорен стил — „дош" — или некоја друга? Кој го следел изговорот на овој збор во оние медиуми во кои се негува говорната и изговорната вештина, не можел да не го забележи колебањето што се јавува тука кај говорните реализатори. Плашејќи се од евентуална недопустливост од правоговорна гледна точка на „неполниот", и единствено реален, изговорен стил во ваквите медиуми, говорителите реализираат некаква звуковна слика со расколебан и нејасен крај.

Кај спикерите на РТВ Скопје, на пример, најмногу се пласира фонетскиот лик „дошт", како новосоздаден врз основа на неговата правописна графемска слика: бидејќи Д на крајот, по правило, би требало да се обезвучи, да мине во Т, па потоа, поради законот на едначењето по звучност, да го обезвучи и Ж, останува, значи како резултат од сето тоа, ликот „дошт". Не би рекле дека е најдено вистинското решение. Такво би било, според нас, она што ни го дава како единствено природниот наш изговор денеска: **дош** — за друго и не знае нашиот денешен јазик, и нема причини да го измислуваме (таков што е, впрочем, и случајот со зборот „помош").

Слично стои работата, да речеме, и кај бројот „пет-шест", па и кај самиот „шест" (пет-шест кила, на пример — или само : шест кила). Дали треба и овде да настојуваме на „полниот" изговорен стил? според нас, никако, зашто тоа би било вистински тормоз за нашата денешна изговорна система. Би можеле да се најдеме пред потребата за избор само меѓу „пет-шес" (без изговорот на крајното Т) и „печес", како што е во народскиот изговорен стил; и инаку, само кај „шест" тешко би можел да дојде предвид полниот изговорен стил — ами ќе имаме, на пример: шес-кила, шес-метра, шес-души (односно: шез-души) итн. Ова прашање може да се прошири и се проширува воопшто на зборовите што завршуваат на — ст (младост, лудост, радост итн.): дали треба, во кои конкретни случаи, т.е. контексти, и кога да се прибегне кон полниот стил на нивниот изговор на сцена, а кога можат да минат тие со неполниот?

Има, сигурно, многу вакви и слични случаи, при кои се поставува истото прашање. Кај редните броеви, на пример, од „единаесетти" до „дваесетти" и понатаму, како сосема нормативен е препорачан нивниот природен, застапен во некои наши говори: „единаесетти", „дваесетти" итн. Потоа, полниот стил може да дојде во прашање и во ред посебни случаи — во фразеолошки и други изрази или зборови — најчесто заради нивната поголема експресивност.

Нема сомневање дека ова прашање бара и заслужува поширока и посистематска разработка и во принципиелен научно-теоретски поглед, а и поголемо внимание, со посмислени решенија **во живата практика и реализација на сценската реч.**

Научен собир за античкиот театар кај нас

Душан РЊАК

Во античката драма постојат принципиелни вредности на една голема цивилизација, согледани било низ трагична или комична димензија, опфаќајќи ги основните теми на човековата егзистенција. Поради ова, за секоја култура е значајно нејзиното изучување. Со својот голем распон на духовното богатство и со својата универзалност и хуманост, таа благотворно делува врз развојот на нашиот ум, фантазија, чувства и етика. На научниот собир „Античкиот театар на почвата на Југославија — историја и современост", одржан од 29 до 31 октомври 1986 во Матицата српска во Нови Сад, широко се разгледаа аспектите на оваа голема тема.

Работата врз систематизацијата на податоците и научната анализа за античкиот театар во Југославија, започна уште пред шест години во Матицата, со една изложба и научен собир. Тогаш беа и објавени Каталог со уводна студија и Зборник на трудови од научниот собир. Во меѓувреме, продолжија истражувањата на оваа тема, како и собирањето на податоци за античкиот театар кај нас, пред сè археолошка граѓа и податоци за рецепција на античката драма во нашите театри.

Ширината на темата и нејзиното значење за културата и науката, уште од почеток, наметнаа интердисциплинарен методолошки пристап, па така околу една работа се собраа археолози, театролози, класични филозофи, историчари на уметноста и драмски уметници.

На овој собир учествуваа научници и уметници од Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Битола, Охрид, Сплит, Пула, Сремска Митровица и Нови Сад. На собирот главно беа застапени теми со компаративен приод, театролошки разгледувања со рецепција на античките драми, археолошки наоди за античкиот театар во Југославија, преводи, искуства на драмски уметници при интерпретација на античките драми, драматуршките проблеми и семиотичката анализа.

Мирон Флашар зборуваше за античката и Стериината комедија за скржавецот, давајќи генеза на овој интересен карактер, присутен во европската комедиографија, од античките писатели до денес. Во рефератот е изнесено сосема ново видување за раѓањето и развојот на скржавецот, кое се разликува од установеното толкување во нашата и светската теорија. Имено, тој смета дека Плаутовиот Еуклион не е скржавец по карактер, туку дека се работи за човек кој ненадејно дошол до богатство и настојува да го задржи и сочува. Типот на скржавец се развивал во правец на скржавост дури со појавата на паричното стопанство во италијанската ренесанса, потоа кај Молиер, а кај нас кај Држиќ и Стерија.

Излагањето на Светлана Слапшак се однесуваше на Аристофановиот политички театар низ многу транспарентно пледоаје за рецепцијата на Аристофановите комедии во нашите театри, со прогноза дека ни претстои засилен интерес за Аристофановите општествени сатири и за нивното почесто појавување на современата сцена.

За утопијата и дистопијата во Аристофановите комедии, многу инспиративно говореше Драган Клаиќ. Утопистичките моменти во неговите комедии во себе носат и дистописки елементи, кои делуваат разочарувачки и деструктивно.

Восхитувачки, како да е на сцена, Марија Црнобори зборуваше, или можеби, подобро речено, ја преживуваше уште еднаш онаа есхиловска чувствена силина, собрана во ликот на Клитемнестра, која пред многу години ја играше во Југословенско драмско позориште. Нејзиното излагање беше вистинска лекција за артистичката игра. Таа многу сликовито и чувствително прикажа како артистот го освојува ликот, како се бори за секој збор, за секој гест, за секој негов миг на сцената. За можностите на сценската интерпретација на античките драми, стана збор и во рефератот на авторот на текстов, кој изнесе примери за најновите остварувања на светската сцена. Беа наведени претставите: „Скот" на Театарот од Токио, Ескимскиот селски театар од Аласка, театарот „Ла Мама" од Њујорк, Градскиот театар од Шверин, „Schaubühne" од Берлин. Со неколку одбрани примери се покажа колку е погодна за прикажување во различни култури, како што се јапонската и ескимската, кои немале никаков историски контакт со античката култура. Истакнато е дека нејзина перцепција е можна и во сосема необични и карактеристични стилови, кои постојат надвор од европскиот театар. Нагласен е исто така и степенот на актуелизацијата и современиот театарски сензибилитет, како неопходност во интерпретација на античката драма.

„Living Антигона" беше темата на Радослав Лазиќ, претстава која го одбележа почетокот на новото толкување на грчките драми, но и почеток на нов театарски стил, креиран од големиот њујоршки театар на Џудит Малин и Џулијан Бек.

За драматуршката функција на времето и просторот на Софоклевата трагедија „Филоктет", зборуваше Миленко Мисаиловиќ, посматрајќи го овој проблем од филозофски аспект, со теоретско размислување за современата драматургија. За инсценацијата на античките драми во Народното позориште од Белград, зборуваше Олга Милановиќ, опфаќајќи го периодот од основањето до 1914 година. Според примерите од тој период можеше да се види колку тој театар ги следел и вградувал европските движења во својот уметнички профил.

Излагањето на големиот познавач на светската книжевност Радослав Јосимовиќ се однесуваше на реактуелизацијата на античките драмски сижеа во современата драма, односно театар, опфаќајќи широк рецептивен процес во културите, каде тој најповеќе се манифестирал, оставајќи маркантни траги и нови интересни остварувања. Богатата компаративна анализа ни овозможи увид во квалитетот и квантитетот на влијанието на античките сижеа во драмите и театрите. На прашањето дали постои некаква врска помеѓу Едип и келтските легенди, одговор даде Ранка Куиќ, изнесувајќи една хипотеза дека Едип како и целиот Кадмов род, можел да биде од келтско потекло. Своето убедување го поткрепи со лингвистичка анализа на имињата и нивното значење во келтскиот јазик, кое се совпаѓа со карактерот, судбината или со нивната функција. Рефератот предизвика интерес, со оглед на тоа дека хипотезата, првпат, е изнесена во научната јавност.

На Собирот стана збор и за новите пронајдоци на антички театарски споменици на нашата почва. Марин Заниновиќ зборуваше за дионизиските традиции на Фарос, потпирајќи се на материјални докази, меѓу кои еден сад беше најинтересен. Првпат чувме исцрпна анализа за генезата на култот на ова грчко божество, неговата распространетост во нашите краеви во ритуалните обреди врзани за култот на виновата лоза. Според рефератот на Људмила Плесничар—Гец, во Љубљана, во античката Емона немало театар, но се откриени бројни предмети за секојдневна употреба, а мотивите на нив биле врзани за театар или за некои други видови спектакли, како што се гладијаторските борби, особено венациите.

За нашиот антички театар во Хераклеа, кај Битола, говореше Томе Јанакиевски, долгогодишен истражувач и раководител на ископините во Хераклеа, а и сегашен раководител на реконструкцијата на зградата, која во најскоро време треба да стане летна сцена на Битола, како најубава и најинтересна во нашата земја. Овој театар, своевремено, бил наменет за мешовита сценска програма, но служел и како арена за разни видови борби, пред сè гладијаторски и венации.

Возможно ли е царскиот Сирмиум, денес Сремска Митровица, во античкото време да немал свој театар, кога за неговата изградба се зборува во автентични пишани извори. Покрај хиподромот, кој е докажан и делумно откопан и одново затрупан со земја, со цел да се сочува за подобри времиња, Сирмиум сигурно имал и свој театар и свој амфитеатар, но до денес траги од таква градба не се пронајдени. За ова зборуваше Петар Милошевиќ, долгогодишен истражувач на античкиот Сирмиум.

Најмладиот учесник на собирот Иван Кузмановиќ, реферираше за архитектурата на античките театри во Југославија, во која се забележуваа источна и западна варијанта на градба, богат архитектонски склоп, фина и груба техника на обработка на камен, елегантни и едноставни архитектонски украси, разновидни функционални архитектонски решенија.

Прочитаните трудови на Собирот ќе бидат објавени во Зборникот, во третата книга, посветена на оваа тема, која ја објавува Матица српска. Аница Савиќ-Ребац, неодамна, својот предговор за Софоклеовата „Антигона", во превод на Милош Ѓуриќ, го почнува вака: „Не е доцна, а уште помалку непотребно да се почне со истражување на старохеленското влијание кај нашиот народ... Пиндаровите стихови за доблеста кај Његош и за сета пластична душа на народот, кој секогаш знаеше да се афирмира во борба и песна, зборуваат за една длабока, несвесна сродност со хеленизмот, а уметничкото и интелектуалното уште ќе се освојува и создава". Во оваа смисла треба да се толкува и Научниот собир во Матица српска.

Превод од српскохрватски: Ј. И.

*

Собирот ги сослуша следниве трудови:

Мирон Флашар: „Античката и Стериината комедија за скржавецот", **„Драган Клаиќ:** „Утопија и дистопија во Аристофановата комедија"; **Светлана Слапшак:** „„Аристофан и политичкиот театар"; **Ненад Камби:** „Античките театарски мотиви во Далмација идентификувани по 1980 година"; **Петар Милошевиќ:** „Нови фрагменти на римскиот хиподром во Сирмиум"; **Марин Заниновиќ:** „Дионизиските традиции на Фарос"; **Бранимир Габричевиќ:** „Театарската маска во римскиот погребен култ"; **Весна Гирарди-Јуркиќ:** „Археолошките истражувања и парцијалната реконструкција на западниот дел на Амфитеатарот во Пула"; **Миленко Мисаиловиќ:** „Драматуршката функција на просторот и на времето во Софоклеовата трагедија 'Филоктет'"; **Марија Црнобори:** „Мојата Клитемнестра"; **Душан Рњак:** „Можностите на сценската интерпретација на античките драми"; **Милан Буњевац:** „Плаутовскиот модел на спречуваната љубов во комедиите на Бранислав Нушиќ"; **Олга Милановиќ:** „Прилог за проучување на инсценацијата на античките пиеси во белградското Народно позориште до 1914 година"; **Томе Јанакиевски:** „Програма на Хераклејскиот театар"; **Даница Димитриевиќ:** „Музите на ликовните претстави од нашата земја"; **Радослав Јосимовиќ:** „Реактуелизација на античките драмскии сижеа во современата драма, односно театар"; **Ранка Куиќ:** „Митот за Едип и Келтската легенда"; **Лада Каштелан:** „Преводите на античките драми во Хрватска"; **Владо Маленко:** „Новите резултати од истражувањата на античкиот театар во Охрид"; **Људмила Плесничар—Гец:** „Новите археолошки наоди од Емона со театарска проблематика"; **Радослав Лазиќ:** „Living Антигона", **Ивана Кузмановиќ:** „Архитектурата на античкиот театар на почвата на Југославија"; и **Вељко Пашквалин:** „Археолошката културно-историска проблематика во врска со грчко-римскиот култ на Дионис, односно на Либер на подрачјето на Босна и Херцеговина".

ГЕОРГИ БОЖИКОВ (1931—1986)

На 19 ноември 1986 во Тетово, како Ферандо во Вердиевиот „Трубадур", басот Георги Божиков ја имаше својата последна оперска претстава. Набрзо потоа почина, ненајдено и многу, многу рано.

Георги Божиков е роден во Петрич на 15 април 1931 година. Пеење дипломирал во 1960 година на софиската Државна музичка академија, а на оперската сцена дебитира со ликот на Дон Базилио во Росиниевиот „Севилски бербер".

Од 1963 година, Божиков беше член на Операта на Македонскиот народен театар каде останува сè до смртта, со прекин од три сезони (1966—1969) кога беше член на Операта на ХНК во Загреб.

Во својата кариера на оперски пејач има реализирано педесетина ликови што ги креираше на сите сцени во нашата земја, како и во Швајцарија, ФР Германија, Италија, Чехословачка, Советскиот Сојуз, Канада, Австралија, Франција, Романија, Полска...

Меѓу неговите оперски креации посебно место заземаат ликовите во делата на македонските композитори Кирил Македонски (Цар Самуил и Гоце во „Илинден"), Трајко Прокопиев (Јордан во „Разделба"), Тома Прошев (Јордан во „Пајажина") и Ристо Аврамовски (Болен Дојчин). Од светската оперска литература ги пренесе ликовите на Захариј („Набуко"), Спарафучиле („Риголето"), Рамфис („Аида"), Филип II („Дон Карлос") на Верди, Дулкамара („Љубовен напиток", Доницети), Мефисто („Фауст", Гуно), Водењак („Русалка", Дворжак), Оровез („Норма", Белини), Галицки („Кнез Игор", Бородин) и Скарпија и Колин („Тоска" и „Боеми") на Пучини.

Посебно значаен е уметничкиот пристап на Георги Божиков — Жоро кон концертната дејност, а тука кон македонското музичко творештво, со посебно чувство за македонската соло песна. Божиков е исполнител на околу 200 дела од македонските композитори. Предлагајќи го за наградата „13 Ноември", за концертот одржан на 25 октомври 1985 година, Здружението на композиторите на Македонија и Одборот на Деновите на македонската музика, меѓу другото, искажуваат и вакви констатации:

„Георги Божиков им приоѓа на овие дела како заљубеник на младата национална музичка култура, како длабок и мудар познавач на традициите на кои се темели домашното вокално творештво — духот на народната песна и староцрковното македонско пеење — како професионалец музичар со сестрано изграден однос кон структурата и јазикот на изведените дела. Ако кон сите овие елементи се додаде и личниот магнетизам, сценска сугестивност, артизмот — т.е. карактеристиките на секој вистински голем интерпретатор, јасно е дека Георги Божиков е еден од најзначајните интерпретатори, јасно е дека Георги Божиков е еден од најзначајните афирматори на македонската музичка култура, еден од оние кои ги издигаат нејзините заложби до општо хумано значење".

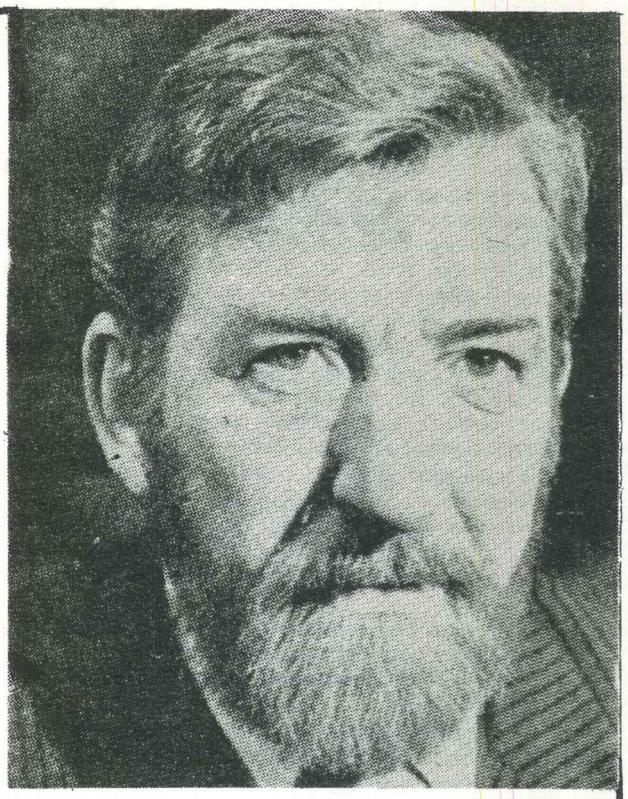
Од 1977 до 1983 година Жоро Божиков беше директор на Операта на МНТ, функција што ја стави во служба на натамошниот развој на овој уметнички ансамбл во текот на целата сезона и во рамките на Мајските оперски вечери. И тие шест години раководење, Божиков не се откажа од сцената. Напротив, настапуваше редовно, давајќи ја својата уметност на оперската сцена и на концертните подиуми, зашто не беше само професионален уметник, туку и творец во душата.

*

По повод смртта на Георги Божиков, на комеморацијата во Македонскиот народен театар говореше **Ристо Стефановски,** генерален директор на МНТ. Речта на Стефановски:

Гласот на Георги Божиков, првенец на Операта на Македонскиот народен театар, веќе нема да го слушаме во живо.

Георги Божиков, со својот прекрасен бас и со својата фина актерска игра, повеќе нема да ни ја подарува вредната уметност,



Георги Божиков

токму од оваа сцена на која — и како уметник и како раководител — сиот ѝ беше посветен.

Замина прерано.

Замина ненадејно.

А само пред неколку дена Жоро, уште еднаш и по којзнае кој пат, беше Фернадо во Вердиевиот „Трубадур". На гостувањето во Тетово, Ферандо — сега знаеме — беше негов последен оперски лик, а „Трубадур" негова последна оперска претстава.

По претставата разговаравме, а Жоро — со својата убедливост и постојаниот шарм — зборуваше и ги изнесуваше своите идеи и замисли.

Најмногу за 1987 година, за прославувањето на значајната 40-годишнина на Операта на Македонскиот народен театар.

Покренуваше иницијативи и реализираше идеи. Добри идеи, идеи свои и на другите — уште од неговото доаѓање во нашата Опера во 1963 година до својот последен миг. Го правеше тоа на дело, значи таму каде што уметникот вистински се реализира — на сцената, а напоредно со тоа и како раководител на Операта, како нејзин директор во период од шест години, од 1977 до 1983 година, и уште како истакнат општествено-политички работник.

Георги Божиков физички не е со нас. Но, како уметник, а особено како уметник од висока класа, ја има привилегијата на посебен вид присуство — тука и секаде каде што творел.

Не се тоа магнетофонските ленти, радио и телевизиските снимки, грамофонските плочи, дневните и стручните критики, иако сите тие ни остануваат како мошне драгоцени документи.

Посебниот вид присуство на Жоро Божиков е нашето сеќавање за него — неговиот лик на сцената и надвор од неа. Својот лик што го создаваше со бројните оперски ликови, креирани од неговиот единствен вокално-актерски пристап што најчесто завршуваа таму каде што почнуваа — на отворена сцена или не — со снажните ракоплескања на благодарната публика.

Интензивно живееше Жоро и на сцената и надвор од неа.

Со малку години се означува неговиот живот, но многу создаде овој уметник во нив.

Ми се чини дека Жоро беше најсреќен кога на сцената ги толкуваше ликовите во македонските опери, од кои три беа праизведени токму кога тој беше на чело на Операта.

И кога ќе ги повикаме сеќавањата на помош:

Жоро го паметиме како снажен Оровез во „Норма" на Белини, како достоинствен Рамфис во „Аида" на Верди, како силен Галицки во „Кнез Игор" на Бородин, како жесток Спарафучиле во „Риголето" на Верди, како исклучителен Мефисто во „Фауст" на Гуно, како уверлив Захариј во „Набуко" на Верди, како... Водењак во „Русалка" на Дворжак, Филип Втори во „Дон Карлос" на Верди, Колин во „Боеми" на Пучини, Скарпија во „Тоска" на Пучини, како шармантен Дулкамара во „Љубовниот напиток" на Доницети, како прекрасен Дон Базилио во „Севилскиот бербер" на Росини, инаку негова дебитантска улога.

И таму каде што сеќавањата, за љубов на фактографијата, не се доволни, на помош би ја повикале документацијата која ни открива вкупно педесетина главни и други оперски ликови на Георги Божиков, плус бројни концертни настапи, учества во ораториуми и други видови вокално изразување.

Го подаруваше Жоро својот бас во Скопје, Струга, Охрид, Валандово... во Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Сплит... Софија, Сиднеј, Мелбурн, Детроит, Торонто, Рим, Неапол, Варшава... и ќе го подаруваше уште, како што веруваше дека ќе го прави и што вака го срочи во своето кажување по повод минатогодишниот јубилеј на Македонскиот народен театар: „... сеуште имам како пејач што да кажам, знам дека мојот пејачки опус ни од далеку не е завршен, се разбира ако не ме удри дамла, згази камион или ако некој бирократ не ми стапне на нога".

Шест сезони Георги Божиков беше директор на Операта на МНТ. Вкупните уметнички биланси ни откриваат дека и тука со умеење и љубов работеше за да овозможи три праизведби на македонски опери — „Кузман Капидан" од Трајко Прокопиев во 1981 година, а две години подоцна „Болен Дојчин" од Ристо Аврамовски и „Шеќерна приказна" од Димитрие Бужаровски, повеќе обнови на порано поставувани опери — меѓу нив „Фауст" од Шарл Гуно, „Набуко" од Џузепе Верди, „Разделба" од Трајко Прокопиев, „Аида" од Џузепе Верди и „Евгениј Онегин" од Пјотр Илич Чајковски, и првата изведба кај нас на „Слугинка господарка" од Џовани Перголези.

За името на Георги Божиков ги врзуваме и напорите за двојното зголемување на бројот на членовите во оперскиот Хор, комплетирањето на оперскиот Оркестар, како и прифаќањето и отворањето на вратите пред младите оперски уметници кои денес веќе го носат оперскиот репертоар.

Во неговата уметничка и организаторска активa ги посматраме и Мајските оперски вечери во сезоните од 1977 до 1983 година што Божиков ги продолжи, надгради, надополни и збогати со неколку нови наслови во репертоарот — тука спаѓаат оперите „Бал под маски", „Палјачи", „Кавалерија рустикана", „Болен Дојчин", „Кузман Капидан" и „Љубовен напиток", потоа со гостински солистички екипи од Осло, Атина, Будимпешта, Темишвар и Лоѓ, како и со личното учество во претставите, при што има толкувано десетина ликови во близу триесет изведби на Мајските оперски вечери, повеќе од било кој друг толкувач на главни улоги.

Неговите најнови интересирања и ангажирања беа свртени кон идногодишниот јубилеј на нашата Опера. Сакаше, се разбира, и тука да го даде својот придонес — како вокален уметник на сцената и како вработен чии уметнички погледи и ставови секогаш беа добродојдени за да се постигне и направи подобра изведба кога веќе еднаш ќе се крене завсеата поради и во чест на публиката.

За многу кратко време, Македонскиот народен театар загуби четворица свои поранешни и во моментот на смртта активни членови: Стоимир Поповски, Ристо Шишков, Драгутин Аврамовски — Гуте и Георги Божиков — Жоро.

И колку болката и тагата да се обидуваат да ни ги нарушат мислите во овие мигови, сеќавањата за нив кристално јасно ни ги покажуваат нивните ликови и нè прават достоинствено горди што тие беа наши членови, што бевме сведоци на нивното творење, работење и создавање.

Горди сме и што Георги Божиков е вткаен во вредностите на нашата оперска уметност, зашто претставите што ни ги подари остануваат во нашата севкупна музичка култура, значајно збогатена со неговото име.

Уметнички и физички корпулентниот Жоро проживеа само 55 години. Создаваше во нив интензивно и речиси ги удвојуваше со тој интензитет, па затоа сосем нормално и природно звучи неговото кажување во публикацијата „40 години на Македонскиот народен театар 1945 — 1985" кога вели:

Чудесни и храбри времиња — сепак, се исплатија трудот, маките, срцевите инфаркти и долгите непроспиени ноќи..."

По сето доживеано и проживеано, по сето создадено и подарено, по сите обиди и напори Георги Божиков — Жоро го заслужува најтоплото место во нашите сеќавања.

Нека му е вечна слава.

*

Од Георги Божиков, во името на Операта и на колегите од сцената се прости **Бранислав Попгеоргиевски.** Во таа прилика Попгеоргиевски рече:

Драги Жоро,

Кога пред два дена во Театарот се договоривме за заедничка проба во понеделник, ни ти ни јас не можевме да помислиме дека тоа ќе биде наша последна средба. Животот, а поточно смртта, ни приреди уште едно изненадување. Пробата не ќе можеме никогаш да ја одржиме, а мене ми падна болната должност, во името на твоите колеги и соработници, на твојот последен пат да се простам од тебе.

Суровата рака на смртта, дотолку пострашна кога доаѓа одеднаш и ненајавена, во последно време отргна од нашите редови неколку истакнати имиња на културниот и театарски живот. Си отидоа ненадејно, во полниот расцут на творечките сили, нè напуштија засекогаш Стоимир Поповски, Ристо Шишков, Гуте Аврамовски. Овие страсни вљубеници во Театарот, секој во својот домен, дадоа ценет придонес, го вградија својот живот за доброто и напредокот на театарското дело.

И еве денес се простуваме со уште еден таков вљубеник, со уште една маркантна личност на нашиот музички и театарски живот — ГЕОРГИ БОЖИКОВ. Нè напушта уште еден уметник кој со своето присуство и делување остави трајни белези во историјата на Македонскиот народен театар. И не само кај нас. Неговата уметност далеку ги прерасна границите на Македонија. Тој беше ценет и почитуван, радо виден и чуен гост на сите југословенски оперски сцени, па и на оние надвор од нашата земја.

Љубовта кон Македонија, националното и патриотско чувство на Македонец и искрената желба за придонес за унапредување на музичкиот живот го доведоа младиот и надежен певец во далечната 1963 година на првото гостување на сцената на МНТ. Од тогаш Георги Божиков го сврза своето човечко и уметничко живеење со животот на куќата крај Вардар. Сè до трагичниот час, скоро две и пол децении, таа му беше втор дом во кој ги помина најубавите години од својот живот. На тој дом тој му остана верен до крај.

Уметник со огромна природна надареност и висока пејачка и сценска култура, Георги Божиков на сцената на МНТ оствари галерија од незаборавни ликови кои долго ќе се паметат. Со уметничка правдивост и вистинитост, со огромна моќ на трансформација од Георги Божиков уверливо и доживеано ги донесуваше ликовите на демонскиот МЕФИСТО, алчниот БАЗИЛИО, трагичниот ЦАР САМУИЛ, бескрупулозниот СПАРАФУЧИЛИЕ, несреќниот и измамен ФИЛИП и уште многу други помали и поголеми улоги. За него на сцената немаше компромис — се предаваше во потполност на улогата, патеше, болуваше и се радуваше со нив.

Од ЖОРО на сцената зрачеше чуден флуид кој се пренесуваше на партнерите во претставата, на Хорот, Оркестарот, публиката. Затоа беше вистинско задоволство и уметничко уживање да се соработува со ваков уметник. Со посебно внимание ЖОРО се однесуваше кон нашето домашно творештво, посебно македонското творештво. Улогите во „Пајажина", „Болен Дојчин", „Цар Самуил", „Разделба" и други домашни опери, голем број настапи, антологиски концерти, снимки на Радио и ТВ, говорат за една голема љубов и привржаност кон музиката настаната на овие наши простори.

Тешко е и невозможно во овие неколку реда да се искаже богатата и многустрана творечка активност на Георги Божиков како уметник, педагог и општественик. Дотолку е подлабока нашата болка за неговата прерана смрт. ЖОРО нè напушта во најплодните години на својот живот, кога можеби најповеќе му беше потребен на Театарот. Тој остави празнина зад себе која тешко ќе може да се надомести.

На нас, неговите колеги и соработници, на публиката на која ѝ подари чудесни sвездени мигови на вистинско уметничко задоволство и наслада, ни останува споменот за еден голем уметник и МАГ на сцената чиј што лик и дело ќе ни останат во трајно сеќавање.

Нека му е вечна слава.

НА ГЕОРГИ БОЖИКОВ

Имала мајка имала
сина си Георги Божиков!
Каква става, каква руса брада,
каков Вардар од глас!
Со него беше уште жив
и Гоце Делчев.
А сега повторно гине тој Гоце,
крвав во село Баница,
сега гине и неговата од Жоро
смело замислена лика.
Нема сега кој да запее
со таква сила и мекота
„Темен се облак зададе",
да запее како орел што клика.

Блаже КОНЕСКИ

ВО ЖИЖАТА НА ТВОЕТО ГРЛО

На Георги Божиков — Жоро

Не заоѓа гласот Твој

Балкану
Вулкану
Слушај
Од Пирин корен дума
Од Шара дар

Ветер силен го коси злото

Од Олимп гејзир

Вир виорен блика
Слика
Низ барикадите на Светот
Народ

Пред времето се раѓаш
Јуриш со жед
Со совест
Со лет кон зора
Кон денот нов
За влез
Во порти на незалез

Звукот Твој
Објавува бој на неверство

Македонијо
Симфонијо
Во Тебе плод
Sвон

Гигантско ехо

И додека лебдиш над стварноста
Бран голем блиска
И крши трезор на светски егоизам

Знам
Не му припаѓаш ни на еден клан
Освен на народ
Непокор

Не
Не
Не прашувам колку на број
Е светот Твој

Во жижата на Твоето грло
Илјади гласа

Виолини
Прима балерини
Диригенти
Сништа
Патишта
Огништа
Училишта
Виделини
Сите се претвораат во повик

Погледни

Гледај го она дете
Како Ти подава вез
Од оперски зрак
И удира врз мрак

Карпо
Не жали
Те галат громови
Времиња
Додека детето Те има
Ко молитва

Ти подаваш рака

Илија Ј. ЏАЏЕВ

КАЛИПСО НАЛЧА

Тивко и во осама, онака како што во последно време и живееше, на 5 април 1987 година, одамна оддалечена од сценските светлини, почина Калипсо Налча, примадона на македонската театарска сцена. Во свеста на оние што паметат подолго, но и во свеста на оние што умеат да паметат со респект, личноста на Калипсо Налча се врзува за две достоинства: таа беше првата професионална актерка од Македонија, сценски уметник што поседнакво доживеано ги толкуваше ролјите од класичниот репертоар, како и од актуелното драмско творештво; но и ангажиран музички репродуктивец, вокалист и педагог. Животот и, особено, смртта на актерот не ретко се доживуваат како драма со трагичен крај. Во таква една визура, соочени со конечниот чин во кој, во сценскиот мрак на една тивка животна драма потона достоинствената силуета на Калипсо Налча, нејзиниот животен пат се нуди во светлината на една друга метафоризација. Калипсо Налча, имено, на еден особен начин ја проживеа и ја заврши својата егзистенција како монодрама. И, едноставно згасна.

Иако полниот егалитет се остварува дури преку прагот на непостоењето, иако секоја смрт со нејзиниот секогаш ист, трагичен супстрат, заправо, е идентичен и истовреден чин, смртта на Калипсо Налча ја има особеноста на лесен, дискретен чекор преку прагот на животот што го живееше, набиен со пламенот на таената страст кон уметностите на кои им се предаваше и кои ѝ ги донесоа речиси сите животни среќи, но и несреќите на меланхоличната осама, на повлечеността во себе и во сопствениот свет на одвеаните времиња кои остануваа единствени зраци што внесуваа тивка светлина во финалето на нејзината животна монодрама. И што со неа, едноставно, згаснаа. Особеноста на смртта на оваа актерка е токму тоа гаснење што траеше долго, со години и што дојде нечујно, без потресни мигови, без големи финални пози, без драмскиот патос што често го следи крајот на актерот во секој од нас. Така умираат само вистинските вљубеници во уметноста. Така умираат вистинските примадони...

Но, кои се миговите на животното величие на оваа примадона?

Калипсо Налча е родена во Битола во која сè уште се чувствуваше здивот на конзулските времиња, во градот во кој се мешале културите и народите, во последната станица на Оксидентот и во првиот оновремен граничник на Ориентот, во онаа врвуличава Битола во која потресниот, патетичен пој на православните свештеници, мулите и рабините, се мешал со фриволниот европски звук на „четиристотините пијанина". Таа полифонија, тоа богатство на звуците, традициите и културите го допираа не само суптилниот музички слух, туку и сестраниот талент на Калипсо Налча која, оттогаш, му се оддава сета, без остаток, беспоштедно, страствено, како на еден свет што полека и замамно се отвора пред неа со сите свои трепетливи убавини. Израсната во видно градско семејство, младата Калипсо тој трепет во себе го негува, го култивира навлегувајќи во тајните светови на музиката на големите европски мајстори, го усовршува и остри, сè повешто и полежерно прибирајќи по дирките на пијаното, за потоа, некаде пред половина век да се запише и со успех да го заврши музичкиот Конзерваториум во Атина, на отсекот за клавир.

Тука започнува еден друг, сосема нов дел од животот на Калипсо Налча, еден уметнички и политички активизам што резултира со дејноста во културно-уметничкото друштво „Коста Абрашевиќ" во Битола, каде го создава и води големиот хор на УРС-овите синдикати што броел близу деведесет членови. Тука примадоната ја покажува својата ширина во која академскиот херметизам отстапува пред вокацијата на едно нејзино популистичко и активистичко сфаќање не само на животните вредности, туку и на музичкото творештво што таа сега им го наменува на обесправените, понижените и борбените, остварувајќи, во тоа специфично време и една од значајните, големи мисии на уметноста, што се чувствува како потреба

Калипсо Налча

од неа: да облагороди, но и да мотивира на дела, да понесе, отворајќи очовечени видокрузи...

На самиот календарски почеток на 1939-та, Калипсо Налча ја прифаќа понудата на тогашното Народно позориште од Скопје, вклучувајќи се во неговиот ансамбл како актерка и корепетитор. Сништата се менуваат под влијание на ова ново и значајно за неа собитие, привлечени од волшебната моќ на една нова уметност, што пред неа се отвори како нов творечки предизвик, и во која Калипсо Налча се впушти со истата онаа страст и ентусијазам што и до тогаш ја понесуваа, меѓутоа, овој пат, наместо на музичката — на театарската сцена. Тука Калипсо Налча оживеа голем број ликови, потврдувајќи ја уште еднаш својата уметничка вокација, но и суптилниот сценски талент со кој умешно обликуваше низа главни и споредни улоги. За посебно одбележување е нејзиното учество во сите три драми на Ристо Крле, каде толкува протагонистички ролји, играјќи ги уште во тоа време кога на македонскиот јазик не му се признавала посебноста, а на национално-социјалната драма полната уметничка легитимност, на сочен македонски, што незаборавни ги прават и нејзините креации во „Парите се отепувачка", „Антица" и „Милион маченици". Широката актерска палета, меѓутоа, Налча ја потврдува и во класичниот, салонски репертоар, играјќи ја главната женска улога во Ибзеновиот „Граѓанин Солнес", во „Жените на Нискавуариу" од финската драмска писателка Хела Вуолуоки, како и ролјата на Дикси во пиесата „На младите светот останува". Од актуелниот репертоар на Народно позориште, таа ја остварува главната ролја на Јелка Намигуша во „Селска лола", ликот на Гулдена во пиесата на Зорка Ристиќ „На вилаетот" и други, постојано давајќи им го својот актерски шарм и уметничката сценска уверливост.

Почетокот на Војната и фашистичката окупација, за оваа успешна и постојано нагорна линија на професионалниот актерски развој, Калипсо Налча ја соочуваат со крајот на таа нејзина кариера, вплетувајќи ја со тоа, воената, со творечката, но и личната драма на оваа актерка. Бугарските фашистички власти на двапати ја затвораат и конечно ја интернираат во Разлог, во Пиринска Македонија,

каде Калипсо Налча ги доживува сите драматични страни на сопствениот изгон. И за неа, како впрочем и за најголемиот број творци, ослободувањето на земјата и создавањето на новата држава и културни институции е големо и среќно собитие што ја исполнува со нов творечки самопрегор, давајќи ѝ крилја на уметничката фантазија, нов залет на ентусијазмот што сега сака и сценски да се преоствари. За жал, Калипсо Налча новооснованиот Македонски народен театар го напушта по само тримесечно присуство во него. Ова напуштање на Народниот театар за Калипсо Налча, всушност, е и дефинитивно напуштање на театардската сцена. Но, нејзиниот творечки порив со тоа не останува секнат: таа ѝ се враќа на музиката, мошне предадено, позрело, ангажирано и продуктивно. Сепак, тоа е нејзиниот прв чекор кон осамата, првото животно повлекување во првата пасија, но и во себе.

Во текот на 1946-7 година, Налча уште еднаш му се оддава на неуморното дело на ширењето на музичката култура, одржувајќи голем циклус од околу 30 предавања посветени на личностите и опусите на големите композитори на класичната музика, што полетно ги држи на Народниот универзитет во Скопје. Овие предавања останаа длабоко врежани во сеќавањата и на нашите најдобри музички познавачи, зашто Налча ги остварува непосредно и свежо, ползувајќи музички илустрации што самата ги изведувала на пијано, пред заинтересираниот броен аудиториум. Нејзиниот музички професионализам не останува незабележан, така што композиторот и диригент Трајко Прокопиев ја препорачува во Радио Скопје, каде — како пијанист — Калипсо Налча станува член на оркестарот за народна, а потоа и музички редактор за класична музика. Во тоа време програмата на Радио Скопје оди „во живо", што бара посебни подготовки и макотрпна работа во која ниту Калипсо Налча не се штеди себе си. Нешто подоцна, нејзиниот глас се емитува во етерот низ еден нов вокално-музички звук: таа станува првата интерпретаторка на забавна музика кај нас.

Со текот на времето, Калипсо Налча ѝ се посветува на педагошката работа, како наставник по клавир во Средното музичко училиште во Скопје. И оваа нејзина работа е вонредно плодна. Од нејзината класа, имено, излегла плејада врвни пијанисти и пијанистки, што постојано ја мотивира во нејзиното несебично предавање на музичките искуства и знаења на помладите генерации.

И покрај сето тоа, Налча никогаш не ја напушти љубовта за театарот. Повлекувајќи се во пензија, таа си обезбеди повеќе време за следење на театарската уметност, иако во тоа следење стануваше сè повеќе селективна, претпочитувајќи го класичниот драмски репертоар, како сценска пасија што и актерски во неа беше најдлабоко всадена. Враќајќи му се на тој начин на минатото, Калипсо Налча всушност веќе длабоко навлезе во својата меланхолична осама, доживувајќи го со тоа и последниот чин на својата животна и творечка монодрама. И едноставно згасна.

Цели четири децении поминаа од одвојувањето на Калипсо Налча од театарската сцена. На неа таа опстојуваше, всушност, само нецели три актерски лета. Но, и во случајот на Калипсо Налча, првата македонска професионална артистика, временскиот опсег и одбројување не игра никаква улога. Улогите ги играше секогаш таа; нејзината творечка страст, нејзината безостатна предаденост на актерската уметност, нејзината љубов кон светлините на сцената, нејзините цврсти чекори на прва театарска примадона...

Затоа не е ни битно колку долго таа живееше; битно е дека таа живееше творечки исполнето. Впрочем, за примадоните и не се прашуваат годините. Тие, имено, веќе не се ни важни. Она што е суштествено, тоа е дека примадоната ја доигра својата монодрама, преместувајќи се во нашата свест на некои други сцени, на оние на благородните сеќавања и високите респект, што ги заслужи со своето даровито, ентусијастичко и неуморно опстојување, сè повеќе распнувана меѓу уметничкиот порив и тивката меланхолија на недоостварените, а можни творби. Таа меланхолија и внатрешен судир, неа ја повлече во осамата што сè повеќе ја освојуваше, долго, со години. Затоа, смртта на Калипсо Налча е само конечниот акт на бавното, тивко гаснење на самотната примадона.

Томислав Османли

Над светата хумка на артистката Калипсо Налча изговорени се и првите стихови од поемата „Мир на светот", за кои Ферид Мухиќ замоли да бидат последното што тој може да го приложи за чување сеќавањето на уметничката и творечката личност на Калипсо Налча.

„Се повива долгата трева
долгата трева ветрот ја свива
ветрот остар како стрели
пресечени од мечови
мечови од долгата трева...".

Стиховите се изговорени над гробот на артистката над чој сега 'ртат првите пролетни тревки.

НИКОЛА ЦВЕИЌ

(1896-1987)

Драмски баритон, оперски режисер и вокален педагог, Никола Цвеиќ почина на 91-годишна возраст, по една извонредно богата и долга сценска кариера — пееше до 1962 година.

Со пеењето почнува да се занимава за време на студиите по шумарство и брзо станува член на хорот на Операта во Загреб. Се определува за оперска кариера, па пеење студира во Загреб, Љубљана и Милано.

Солистичката кариера ја почнува 1922 година во Љубљана, а 1925 ја продолжува во Загреб (до 1930), потоа пее во Брно (до 1940). До крајот на кариерата е член на Белградската опера.

Никола Цвеиќ има креирано 87 оперски ликови на сите сцени во земјата и на многу во Европа — Австрија, Полска, Данска, Шведска, Италија, Франција, Унгарија, Чехословачка, ФР Германија... Значајна активност пројави ѝ на полето на режијата („Вертер", „Во долината", „Кнез Игор"...), а напоредно со сценската дејност, Никола Цвеиќ е и педагог (од 1946 до 1970 година во Белград), па, меѓу другите, негови ученици се Душан Поповиќ, Даница Мастиловиќ и Радмила Бакочевиќ.

Во 1975 и 1977 година, Никола Цвеиќ беше член на жирито на конкурсот Млади оперски надежи „Томче Грнчаровски" во Скопје.

Меѓу неговите бројни сценски ликови по сугестивноста, вокалната емисија и актерско обликување се истакнуваат Борис Годунов кај Мусоргски, Скарпија („Тоска", Пучини), Ховански („Хованшчина", Мусоргски), Фигаро, („Севилскиот бербер", Росини), Мефисто („Фауст", Гуно), Риголето кај Верди, Јаго („Отело, Верди), Ханс Закс („Мајстори пејачи", Вагнер), Митке („Коштана", Коњовиќ), Кнез Игор кај Бородин и Проклетиот Холанѓанец кај Вагнер.

РУДОЛФ НЕМЕТ

(1920-1986)

Рудолф Немет, долгогодишен директор на Новосадската опера, почина на 30 ноември, на 66-годишна возраст. Уметничката кериера ја почнува 1945 година како драмски и оперетски актер во Суботица, а на оперската сцена дебитира со ликот на Скарпија во „Тоска" на Пучини, во Осиек.

Од 1954 година е член на Операта во Нови Сад (со мал прекин во 1958/59 кога настапува во Сараево) каде што остварува бројни улоги, креации за кои е наградуван во неколку наврати.

Немет, меѓу другите, ги има реализирано Мефисто („Фауст", Гуно), Даланд („Проклетиот Холанѓанец", Вагнер), Лепорело и Осмин („Дон Џовани" и „Грабнувањето од сарајот", Моцарт), Борис Годунов кај Мусоргски, Филип II („Дон Карлос", Верди), Рајмонд и Дон Пасквале („Лучија ди Ламермур", Доницети), Бартоло („Севилскиот бербер", Росини), Кецал („Продадена невеста", Сметана), Иво Црноевиќ („Кнезот од Зета", Коњовиќ) и Марко („Еро од оној свет", Готовац).

Во 1973 и 1977 година Рудолф Немет гостуваше на сцената на Мајските оперски вечери во Скопје кога се претстави како Захариј во Вердиевиот „Набуко" и како Бартоло во „Севилскиот бербер" на Росини.

Анатолиј Ефрос (1925-1987)

Режија – сценска поезија

Анатолиј Ефрос е советски театарски режисер познат по своите современи барања и истражувања на сцената во Театарот на Таганка во Москва. Како посебно значајни остануваат неговите постановки на „104 страници за љубовта" од Радзински, „Галеб" и „Три сестри" од Чехов, „Женидба" од Гоголь и „Молиер" од Булгаков. На БИТЕФ е награден за претставата „Дон Жуан" од Молиер.

Краткиот разговор што следува, со Ефрос го водеше **Радослав Лазиќ.**

● **Што е режијата како естетски феномен?**

– Мислам, режисерот е поет, а режијата е форма на сценска поезија.

● **Во што е комуникациската природа на режијата?**

– Режисерот својата поетска мисла му ја предава на гледачот низ претставата во која актерот игра важна улога.

● **Што, всушност, работи режисерот?**

– Режисерот ја замислува претставата за да ги изрази чувствата што ги презема од авторот и така, со помош на актерот, ја создава претставата. Значи, претставата на режисерот се создава врз база на драмското дело од кое режисерот ја извлекува својата слика на светот.

● **Ако е тоа режија на текстот, што е режијата на актерот?**

– Режијата, како и актерската игра во една претстава, е неделлива од текстот. Претставата настанува со заедничката работа на режисерот и актерот врз текстот. Да се замисли улогата, нејзиниот развој, психологијата на улогата, да се замислат меѓуодносите на ликовите – да се смисли жива претстава, тоа е задача на режисерот. Да се изрази чувството што режисерот го открил при првото читање, тоа е битната задача на режијата.

● **Во што е тајната на режијата на просторот и на времето? Каков е односот на режијата и музиката?**

– Работата на режисерот потсетува на работата на композиторот. Слично на композиторот, режисерот врз основа на драмското дело се изразува низ разните личности на актерите и така ја остварува единствената уметничка структура.

● **Во што е авторството на режијата?**

– Авторот и режисерот се рамноправни творци – актерот ги изразува нивните чувства и мислења. Многумина мислат дека јас како режисер сум автор на претставата, но ми се чини дека јас сум само режисер.

● **Вие сте автор на три книги за режијата.**

– Во моите книги ги запишав чувствата на проблемот на режијата, а не еден естетски систем на режисеровата уметност. Секогаш по проба ги запишувам моите чувства на проблемите и решенијата што ги сретнав или открив на пробата.

● **Дали пред претставата пишувате партитура на режијата?**

– Никогаш пред проба не запишувам. Но, по пробата речиси редовно пишувам. Пишувам за она што ми се случува во текот на работата. Секоја претстава лично ја запишувам, но дури откако мислам дека е готова.

● **Во каков однос се теоријата и практиката на режијата?**

– Теоријата и практиката се апсолутно поврзани. Теоријата не може да постои без практика ниту практиката без теорија во уметноста на режисерот. Теоријата секогаш е последица на големото уметничко и човечко искуство. Кај мене теоретската мисла секогаш се формира по практичното уметничко искуство.

● **Каква е состојбата во современата советска режија?**

– Советската режија е снажна. Во прв ред, советските режисери се вистински интелектуалци. Сите тие се високообразовани професионалци.

● **Вие сте познат педагог на режијата. Какви се вашите совети за младите режисери?**

– Режијата не може да се учи. Младите режисери можат да се упатуваат во проблемите на режијата. Односот на педагогот и ученикот е како односот меѓу таткото и синот. Таткото на синот може да му зборува повеќе отколку што треба, но важно е синот да сфати што е битно. Ако не ја разберете суштината на режијата, тогаш не сте за режисер.

● **Колку е можна наука за режијата?**

– Наука за режијата е можна како наука за поезијата. Човек може да пишува стихови, но да не биде поет. Поетот Окуџава вели:

„Секој пишува како слуша,
Секој чуе како пишува".

Тоа е поезија. Поезијата треба да се разбере, разбирањето се постигнува со учење. Така е и со режијата. Режијата е занает, но повеќе од тоа – режијата е сценска поезија.

Превод од српскохрватски: С. М.

СТО ГОДИНИ НА ТЕАТАРОТ ВО НИШ

Годинава се полнат рамно сто години од првата изведба на театарска претстава во Ниш. Тоа се случило на 11 март 1887 година кога е изведена претставата „Српски ајдуци" од Јован Стерија Поповиќ.Тогашниот театар во Ниш го носел името „Синѓелиќ".

Импозантниот јубилеј се одбележува со неколку премиери, изложби („Сто години на Народното позориште во Ниш" во Музејот на театарската уметност во Белград), именување на улици по најистакнати актери од Ниш и слично.

Есенва, кога ќе биде централната прослава, во Ниш ќе се одржи Тркалезна маса на тема „Општествената самоуправна положба на југословенскиот театар денес".

Преглед на премиери во СРМ

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Опера —

Гаетано Доницети:

„ЛУЧИЈА ДИ ЛАМЕРМУР“

— опера во 6 слики —

Диригент: Миодраг Јаноски к.г.
Режисер: Дејан Миладиновиќ к.г.
Сценограф: Драгутин Аврамовски
Костимограф: Маријана Маурич к.г.
Хор-мајстор: Милан Фирфов
Кореограф: Олга Милосавлева
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

лица:

Миомир Тасиќ и Борис Трајанов (Енрико), Емилија Аврамовска и Мира Тасевска-Бунарџиева (Лучија), Константин Чепрага к.г. (Едгардо), Георги Божиков, Бранислав Попгеоргиевски и Бранимир Стевановиќ (Рајмондо), Лазар Белевски, Пеце Митревски (Артур), Лазар Белевски, Кире Димчевски (Норман), Лидија Нацоска и Јоана Тунтева (Алиса).

Премиера: 7 ноември 1986 година.

„Лучија ди Ламермур“

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —

Федерико Гарсија Лорка:

„ЈЕРМА“

Превод: Тахсин Сарач
Режисер: Богдан Поп Ѓорчев
Сценограф: Панче Минов
Костими: Елена Дончева
Музичка илустрација: Андреја Бељан
Сонгови: Киро Костов
Сценска пластика: Андреј Дрознин од СССР

„Јерма“

лица

Бедија Беговска (Јерма), Зиба Бекир (Марија), Салаетин Билал (Хуан), Наџи Шабан (Виктор), Мушереф Лозана (Долорес), Мукерем Билал (I Перачка), Наџие Кеч (II Перачка), З. Бекир (III Перачка), Перихан Туна (IV Перачка), П. Туна (Жена), З. Бекир (Женка), Елјеса Касо (Мажјак), Елхеме Билал (I Золва), Аета Реџепи (II Золва), Едип Билал (I Дете), Ајдин Бекир (II Дете, Булент Хасан (III Дете), Шефкет Хасан (I Човек), Ирфан Бељур (II Човек), Тамер Ибрахим (III Човек), М. Билал (I Старица) и Незакет Али (IIСтарица).

Премиера: 9 ноември 1986 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Албанска драма —

Ајри Бегу:

„КУЌНА ЗМИЈА“

Режисер: Ахмет Јакупи
Сценограф: Скендер Даци
Костимограф: Исмаил Рама
Музика: Башким Шеху
Асистент на режија: Меџди Алидеми
Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркене Јајага

лица:

Зија Бериша (Цан Мартири), Диана Мехмети (Софија), Зијадин Муртези (Фани), Зеќирија Џемаили (Мити),

„Куќна змија“

Камил Веинер (Лани), Дрита Алиу (Родја), Беќир Нуредини (Домашната змија), Меритон Бериша (Петрити), Исмаил Рама (Шеф на полиција), Екрем Ахмети (Полковник), Агрон Бериша (Шпенди), Фазли Шаќири (Лими), Ресмие Цаколи (Фети), Асие Жута (Тија), Емине Кадриу (Зога), Меџди Алидеми (Војник I), Сами Јакупи (Војник II), Ќерим Етеми (Војник III).

Премиера: 15 ноември 1986 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Албанска драма —

Руди Шелиго:

„САУНА“

Режисер: Рахим Бурхан
Сценограф: Панче Минов
Костимограф: Елена Дончева
Музика: Љупчо Константинов
Лектор: Хамза Река
Асистент на режија: Сефедин Нуредини
Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркене Јајага

„Сауна“

лица:

Бајруш Мјаку роден 1953 како Андреј Темлин, Силвана Бајчиновци родена 1955 како Брина, Сефедин Нуредини роден 1957 како Гартнер, Дрита Ќерими родена 1957 како Вероника, Ајете Реџепи родена 1952 како Ева Гринтовец, Џеват Лимани роден 1952 како Дорн, Биџет Питарка роден 1947 како Федран, Теута Ајдини родена 1963 како Анушка, Вехби Ќерими роден 1955 како Муто.

Премиера: 20 ноември 1986 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Вилијам Шекспир:

„НОЌ СПРОТИ ВОДИЦИ“

Превод од англиски: Богомил Ѓузел
Режисер: Димитар Станковски
Сценограф/костимограф: Бјанка Аџиќ
Композитор: Љупчо Константинов
Сценски движења: Ивица Клеменц
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Снежана Бошнаковска

„Ноќ спроти Водици“

лица:

Стево Спасовски (Орсино), Анастас Тановски (Курио), Силвија Стојановска и Катерина Коцевска (Виола), Ѓорѓи Тодоровски (Себастијан), Игор Џамбазов (Капетан), Марин Бабиќ (Антонио), Лилјана Велјанова (Оливија), Ленче Делова (Марија), Гоце Тодоровски (Сер Тоби Ждригало), Владимир Ангеловски (Сер Андреја Треската), Благоја Чоревски (Малволио), Ѓокица Лукаревски (Фабијан), Ванчо Петрушевски и Диме Илиев (Шутот).

Премиера: 6 декември 1986 година

Народен театар „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Е. А. Грендајнус:

„ХОДЛ ДЕ БОДЛ“

— претстава за деца —
Режисер: Драган Вељановски
Сценограф: Ниче Василев

Музика: Љупчо Филчев
Костимограф: Благој Кировски

Учествуваат: Крсте Јовановски, Бранко Бенинов, Кире Ѓоргиев, Тинка Ристеска, Снежана Георгиева, Ване Крстевски, Ѓорѓи Шаламанов.

Премиера: 7 декември 1986 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Михаил Булгаков:

„ЗОЈКИНИОТ СТАН"

— пиеса во 4 чина —
Превод: Илија Милчин
Режисер: Стојан Стојановски
Сценограф: Мустафа Асим
Костимограф: Елена Дончева
Музика: Димитрија Бужаровски
Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Даница Илиева

„Зојкиниот стан"

лица:

Снежана Стамеска (Зоја Денисовна Пелц), Лилјана Георгиевска (Мањушка), Димче Мешковски(Портупеја), Ѓокица Лукаревски (Аметистов), Ацо Јовановски (Обољанинов), Мите Грозданов (Гус), Ѓорѓи Тодоровски (Ханsалин), Јовица Михајловски (Херувим), Виолета Шапковска (Кројачката), Соња Јакоска (Прва Дама), Видосава Грубач(Втора Дама), Мајда Тушар (Ала Вадимовна),Светлана Стојановска (Марија Никифоровна),Ана Царулеска (Лиза), Викторија Анѓушева (Мадам Иванова), Марин Бабиќ (Прв непознат), Анастас Тановски (Втор непознат), Самоил Дуковски (Мртво тело),Симе Илиев (Робер).

Премиера: 17 декември 1986 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Балет —

ВЕЧЕР ЗА ТАНЦ

Карл Мариа Фон Вебер: „Покана за танц" (кореограф Вера Костиќ по Фокин; учествуваат: Ана Савиќ-Хусеин и Екрем Хусеин).

Пјотр Чајковски: Па-д-катр од „Заспаната убавица" (кореограф Екатерина Аксјонова по Мариус Петипа; учествуваат: Јагода Сланева, Виолета Станојковска, Надица Борсова, Оливера Костова, Снежана Василевска, Ирена Кантарџиева, Весна Ристиќ, Лиле Поповска).

С. Р. Пуњи: Па-д-труа од „Грбавото коњче" (кореограф Екатерина Аксјонова по Горски; учествуваат: Ана Савиќ-Хусеин, Снежана Филиповска, Славчо Столески, Снежана Шијаковиќ, Лора Стојанова).

Пјотр Чајковски: Па-д-де од „Оревокршачка" (кореограф Екатерина Аксјонова по Вајнонен; учествуваат: Јагода Сланева, Милорад Маринчевски, Ана Савиќ-Хусеин, Марин Црвенов).

Сергеј Рахманинов: „Пролетни води" (кореограф Екатерина Аксјонова; учествуваат: Зоица Пуровска и Зоран Велевски).

Арам Хачатуријан: „Пир-Спартак"" кореограф Снежана Филиповска; учествуваат: Зоица Пуровска (Егина), Зоран Велевски (Крас), Владо Чанев, Мице Поповски, Славчо Столески, Мирослав Давидовски, Дончо Велковски, Миле Илиевски(Робови), Д. Тетиев, Т. Спасовски, З. Талев, М. Поповски, З. Петковски, М. Јовановски, В. Чанев, Ј. Јовановиќ, Б. Ивановски, Д. Пандиловски, М. Чуни (Трговци), М. Талевска, Б. Хучинска, Д. Николиќ, Н. Ристеска, О. Костова, В. Станојковска, И. Кантарџиева, С. Шијаковиќ, С. Василевска, Л. Поповска, В. Ристиќ, М. Станковиќ, Н. Борсова, Р. Матевска, М. Гроздановска, В. Маневска, З. Петковска (Нимфи), Виолета Станојковска Оливера Костова и Душанка Николиќ (Баханалка).

Костими: Рада Петрова-Малкиќ; Корепетитори: Јоана Поп Христова, Дара Алчева и Галина Гацева; Инспициент: Благоја Спировски.

Премиера: 25 декември 1986 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

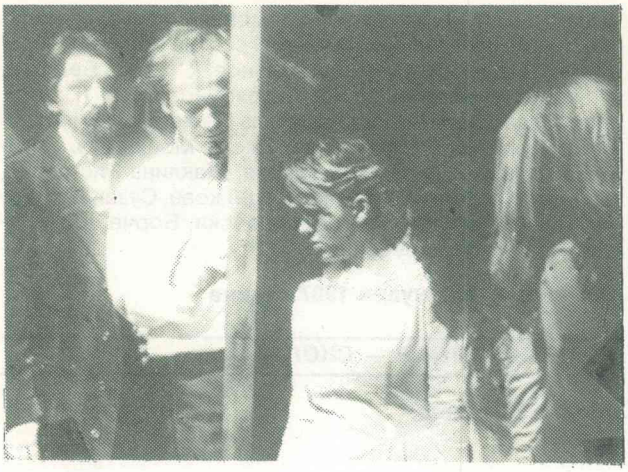
Фјодор Достоевски:

„МЛАДИЧ"

Режисер: Стево Жигон к.г. (и драматизација)
Сценограф: Петар Ангеловски
Котимограф: Елена Дончева
Превод: Димче К. Стефановски

лица:

Владимир Талевски (Аркадие), Борис Чоревски (Андреј), Радојка Димеска (Софија), Сузана Живорадиќ (Лизавета), Ратка Радмановиќ (Татјана), Јосиф



„Младич“

Јосифовски (Макар), Сузана Киранџиска (Ана), Соња Михајлова (Катарина), Петар Стојковски (Кнез Николај), Иљко Стефановски (Кнез Сергеј), Слободан Степановски (Ламберт), Петар Мирчевски (Стебељков), Ратка Чоревска (Настасја), Методија Марковски (Бјоринг), Јулијана Стефановска (Ољa), Сребре Ѓаковски (Васин), Благоја Стефановски (Крафт), Михајло Петровски (Дергачев), Димитар Илиевски (Учителот), Душко Јовановиќ (Питач). **Учествуваат:** Елена Мошевска, Катерина Лазаревска, Кармен Минова, Виолета Талева, Жаклина Ристевска, Снежана Неделкова, Сузана Неделкова, Сузана Петкова, Ленче Петкова, Мирослав Лазаревски, Тони Алексовски, Борче Јовановски и Благојче Рајковски.

Премиера: 25 декември 1986 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —

Бранислав Нушиќ:

„ПРОТЕКЦИЈА“

— шега —
Превод: Неџати Зекерија
Автор на претставата: Бранко Ставрев
Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлер: Фејхан Ахмет

„Протекција“

лица:

Џемаил Максут (Апашот и Министерот), Шенол Исмаил (Драгиња), Ирфан Бељур (Персида), Љутфи Сејфула (Управник и Аќим Кукиќ), Мустафа Јашар (Савета), Атила Клинче (Јулка), Зекир Сипахи (Нушиќ и Светислав), Фехми Груби (Манојло), Елјеса Касо (Јованка), Ердоан Максут (Младен), Наџи Шабан (Сава Савиќ), Шефкет Емрула (Момокот), Ријад Тахир (Администратор), Тамер Ибрахим, Зекирија Хоџалар, Ахмет Вели (Жандарми), Сузана Максут, Бедија Беговска, Јилдиз Рифат, Перихан Туна, Мукерем Билал и Наџие Кеч (Хор).

Премиера: 26 декември 1986 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Опера —

Џузепе Верди:

РЕКВИЕМ

Диригент: Ангел Шурев
Хор-мајстор: Милан Фирфов
Сценограф: Живоин Трајановиќ

Учествуваат: сопран — Искра Божиновска, Анастасија Димитрова и Лилјана Зенделска; тенор — Никола Гагов и Симеон Гугуловски; мецосопран — Анастазија Низамова Мухиќ и Милка Ефтимова; бас — Бранислав Попгеоргиевски и Бранимир Стевановиќ.

Премиера: 28 декември 1986 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Ристо Крле:

„ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА“

Режисер: Душко Наумовски
Сценограф: Чедо Христов
Костими: Благој Кировски
Музика: Љубомир Бранѓолица
Инспициент: Љупчо Филчев
Суфлер: Ѓорѓи Василев

Учествуваат: Зора Георгиева, Кирил Здравески, Крсте Јовановски, Тинка Ристеска, Кире Ѓорѓиев, Снежана Георгиева, Ристо Костов, Ѓорѓи Шаламанов, Љубица Пиперевска, Божидар Димитров, Душан Костов, Ване Крстевски, Бранко Бенинов.

Премиера: 10 јануари 1987 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —

Азиз Несин:

„УБИЈ МЕ, ДУШИЧКЕ“

— трагична смејурија со горчлив вкус во 2 дела —
Режисер: Салаетин Билал
Сценограф: Стојан Михајлов
Музика: Андреј Бељан
Костими: избор
Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлер: Јилдиз Рифат

„Убиј ме, душичке"

лица:

Мушереф Лозана (Сиен), Незакет Али(Диха),Шерафетин Неби (Инкасатор), Елјеса Касо (Млад инкасатор;Водител).

Премиера: 11 јануари 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Слободан Шнајдер:

„КАЛУЃЕРИЧКИ ТИШИНИ"

Превод: Илија Милчин
Режисер: Владимир Милчин
Сценограф: Крсте С. Џидров
Костимограф: Елена Дончева
Кореограф: Татјана Петковска
Кукли и маски: Марина Штембергар
Избор на музика: В. Милчин
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

„Калуѓерички тишини"

лица:

Сузана Киранџиска (Агнеза Бенеша, сестра Беатрикс), Илија Милчин (Татко на Агнеза), Петар Мирчевски (Плакир), Соња Михајлова (Самовила, сестра Ангелина), Олга Наумовска (Самовила, сестра Изабела), Владимир Талевски и Душко Јовановиќ (Џиво Бедеки), Иљко Стефановски (Гоце), Борис Чоревски (Патер), Мирослав Лазаревски (Језуит, па Полицаец). **Учествуваат:** Јулијана Стефановска, Елена Мошевска, Катерина Лазаревска, Лорета Талева, Жаклина Ристевска, Снежана Неделкова, Сузана Неделкова, Сузана Петкова, Ленче Петкова, Тони Алексовски, Борче Јовановски, Иванчо Палешевски.

Премиера: 15 јануари 1987 година

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Јордан Плевнеш:

„Р"

— трагикомедија —
Режисер: Љубиша Георгиевски
Асистент на режија: Сашо Миленковски
Сценографи: Љубиша Георгиевски и Љубомир Чадиковски
Костимограф: Ѓорѓи Здравев
Асистент на костимографот: Мери Георгиевска
Музика: Андреј Бељан
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Даница Илиева

„Р"

лица:

Петар Темелковски (Максим Бродски), Александар Џуровски к.г. (Аврам), Милица Стојанова (Арна), Лилјана Велјанова (Катерина), Тихомир Стојановски (Аврам-синот), Лилјана Ташева (Јана), Диме Илиев (Наум), Крум Стојанов и Димитар Гешоски (Серафим Продански), Снежана Михајловиќ (Слободанка Продан-ска), Силвија Стојановска (Маргарита Веторова), Благоја Чоревски (Директор на Народниот театар), Ненад Милосавлевиќ (Пожарникар), Љубомир Бојковски (Новинар), Катерина Коцевска (Марија Малон), Јордан Витанов (Александар Петражицки), Лазар Бароков (Атила Ремењик), Ацо Малинков (Харолд Милтон), Анастас Тановски (Патрик Лори), Бранко Ѓорчев (Богдан Камиенски), Игор Џамбазов (Стефан Милер).

Премиера: 15 јануари 1987 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Драма —

Александар Поповиќ:

„МРЕСТЕЊЕ НА КРАПОВИТЕ“

— сценска рото база во 5 остри фази —
Превод: Бранко Варошлија
Режисер: Ацо Алексов
Сценограф: Чедо Христов
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Музичка илустрација: Андреј Бељан
Инспициент: Радован Мадиќ
Суфлер: Љупка Бошкова

„Мрестење на краповите“

лица:

Илија Милчин (Борко Грацин), Јоана Поповска и Јасмина Поповска (Мица), Емил Рубен (Лаза Паунов), Душко Костовски и Ѓорѓи Колозов (Кум Света Милосављевиќ), Кирил Андоновски (Мита), Анче Џамбазова (Боса Катаниќ), Гоце Влахов (Васа Вучуровиќ), Шенка Колозова (Госпава), Славица Ковачевиќ (Матеица).

Премиера: 25 јануари 1987 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Албанска драма —

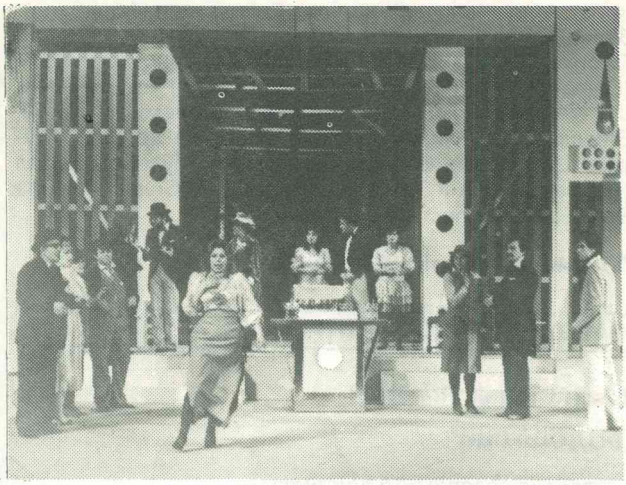
Атдхе Гаши:

„П.С.“

Режисер: Атдхе Гаши
Асистент на режија: Џеват Лимани
Сценограф/костимограф: Нуредин Лоџа
Музика: Андреј Бељан
Лектор: Хамза Река
Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркене Јајага

лица:

Зија Бериша (Лачи), Диана Мехмети (Гиста), Дрита Ќерими (Едолира), Сафедин Нуредини (Беси), Џеват Лимани (Директор), Бајруш Мјаку (Градинар), Џеват



„П. С.“

Питарка (Надзорник), Зијадин Муртези (Ќиви), Дрита Али (Лена), Нехат Мехмети (Архитект), Емине Кадриу (I Слугинка), Ресмие Џаколи (II Слугинка), Лазе Томи (I Госпоѓица), Вера Јоза (II Госпоѓица), Антонета Ковачевиќ (III Госпоѓица).

Премиера: 14 февруари 1987 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —

Душан Радовиќ и **Мирослав Беловиќ:**

„КАПЕТАН ЏОН ПИПЛФОКС“

— гусарска бајка со пеење и мечување —
Режисер: Коле Ангеловски
Сценограф: Панче Минов
Костимограф: Ѓорѓи Здравев
Музика: „Леб и сол“
Кореограф: Викторија Анѓушева
Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлери: Фејхан Ахмет и Наџие Кеч

„Џон Пиплфокс“

лица:

Салаетин Билал (Капетан Џон Пиплфокс), Бедија Беговска (Капетан Фокс Џонсон), Мустафа Јашар (Се-

кира), Атила Клинче (Коновал), Ријад Тахир (Арчибалд), Зекир Сипахи (Убавиот Смит), Наџи Шабан (Желка), Перихан Туна (Ланабој), Шенол Исмаил и Ахмет Вели (Сајланс), Тамер Ибрахим (Роберт Смајл), Ердоан Максут (Теодор Рум), Шефкет Хасан (Големиот Гусар), Елјеса Хасо (Оливер Тимиди), Зекерија Хоџалар (Пудинг Џо), Ирфан Бељур (Адмиралот), Мукерем Билал (Чудовиште), Беговска (Пештерата), М.Билал и Наџие Кеч (Брзозборлести Жени).

Премиера: 5 март 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

Јован Стерија Поповиќ:

„РОДОЉУПЦИ“

— весело позорје во 5 дејствија —
Превод: Благој Иванов
Режисер: Душан Наумовски
Сценограф: Чедо Христов
Костимограф: Соња Куноска
Музички ефекти: Бошко Симоновски
Инспициент: Мијалче Коцев

„Родољупци“

лица:

Филимен Џинес (Жутилс з), Шенка Колозова к.г. (Наничка), Валентина Јовановска (Миличка), Сашо Арсов (Еден), Драган Механџиски (Шандор Лепрши́ќ), Јелица Кирова (Зелениќка), Лазар Атанасов (Шербулиќ), Јован Трпески (Смрдиќ), Стојан Арев (Гавриловиќ), Орце Трајановски (Наќ Пал), Томе Гаговски (Гласникот), Методи Басаровски (Унгарскиот војник), Јорданка Зенделска, Гаговски и Басаровски (Родољупци).

Премиера: 7 март 1987 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Балет —

Сергеј Прокофјев: „ИЛО ТЕМПОРА“
Оливие Месиен: „АД АБСУРДУМ“

Либрето, кореографија и режија: Вера Костиќ к.г.
Сценограф: Милица Ејдус к.г.

„Ад абсурдум“

Костимограф: Емилија Ковачевиќ к.г.
Асистент на кореограф: Олга Муратовска
Музички соработник: Дара Алчева
Инспициент: Благоја Спировски

„Ило темпора“: I — Јагода Сланева, Снежана Филиповска; II — Јагода Сланева, Зоица Пуровска, Душанка Николиќ, Снежана Филиповска, Ана Савиќ-Хусеин, Ирена Кантарџиева; III — Зоица Пуровска, , Зоран Велевски, Ана Савиќ-Хусеин, Александар Хаџиманов; IV — Зоица Пуровска, Јагода Сланева, Душанка Николиќ, Ана Савиќ-Хусеин, Снежана Филиповска, Ирена Кантарџиева.

„Ад абсурдум“: Зоран Велевски (Арес), Зоица Пуровска (Бела), Јагода Сланева (Жолта), Душанка Николиќ (Црна), Елена Спасевска (Црвена), Владо Чанев, М.Давидовски, М.Поповски, М.Илиевски, Т.Спасовски, М.Чуни, Т.Ристески (Сегашното), Драган Станојковиќ, Драган Тетиев, Јован Јовановиќ, З.Петковски, Б.Ивановски, З.Талев, М.Јовановски, М.Чуни, Г.Божинов (Минатото).

Премиера: 12 март 1987 година

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Опера —

Кирил Македонски:

„ИЛИНДЕН“

Диригенти: Александар Лековски и Милан Фирфов
Режисер: Данчо Митровски
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Елена Дончева
Хор-мајстор: Милан Фирфов
Кореограф: Натка Пенушлиска-Митровска
Корепетитори: Јуриј Тростјански и Татјана Огнаноска
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

„Илинден"

Лица:

Никола Гагов (Даме Груев), Бранимир Стевановиќ, Илија Црвенов и Бранислав Попгеоргиевски (Гоце Делчев), Симеон Гугуловски (Никола Карев), Анастазија Мухиќ (Христина), Лидија Нацоска и Јоана Тунтева (Ката), Искра Божиновска, Лилјана Зенделска и Светлана Донковска (Ангелина), Кире Лијаковски, Славчо Димовски и Слободан Цветичанин (Вангел), Лазар Белевски и Пеце Митревски (Ефрем Чучков), Драган Шојлев и Кире Лијаковски (Борис Сарафов), Бранислав Попгеоргиевски и Мирче Стојчевски (Саид-ефенди), Пеце Митревски и Ѓорѓе Колев (I Полицаец), Илија Рајковски и Влатко Христовски (II Полицаец), Лазар Белевски (Руски конзул), Пеце Митревски и Ѓорѓе Колев (Француски конзул), Наум Бурназ (Англиски конзул), Коста Малевски (Австриски конзул), Блажо Тодоров и Славчо Димовски (Туше Делииванов), Ристо Битовски (Телал), Зоран Даскаловски (Иван Бадев), Ана Попова (Александар).

Премиера: 24 март 1987 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Драма —

Васил Иљоски:

„ЧОРБАЏИ ТЕОДОС"

- комедија во 3 чина —
Режисери: Петре Прличко и Тодор Николовски
Асистент-организатор: Драган Вељановски
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Инспициент: Борис Шумановски
Суфлер: Нада Стојкова

лица:

Тодор Николовски (Теодос), Мери Бошкова (Кева), Томе Витанов (Томче), Душко Костовски (Спиро), Анче Џамбазова (Наца), Снежана Коневска и Стојна Костовска (Стојанка), Добрила Пуцкова (Евка), Петре Прличко (Арсо), Илија Џувалековски (Поцко), Шенка Колозова (Петрија), Драги Крстевски (Ампо), Александар Шехтански (Коле), Јово Јовановиќ (Ристе), Вера

„Чорбаџи Теодос"

Вучкова (Цонка), Киро Кортошев и Кирил Ристоски (Селанецот), Киро Псалтиров (Панко).

Премиера: 3 април 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Томислав Османли:
„САЛОН 'БУМС'"
— светот како бордел-епизода: комедија во експлозија, пеење, музика и потсвирнување —

Режисер: Димитрие Османли
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Цветанка Јовановска
Музика: Љупчо Константинов
Кореограф: Тања Петковска
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

лица:

Петар Мирчевски (Јоне Бумс), Олга Наумовска (Пенелопа-Пени Туфа), Методија Марковски (Коки Качакот), Соња Михајлова (Пандорка), Борис Чоревски (Моцо Цуциќ), Радојка Димеска (Ержика), Иљко Стефановски (Д-р Шундиќ), Петар Стојковски (К'нчо — Фетфебел), Јосиф Јосифовски (Капетанот), Душко Јовано-

виќ и Сашко Огненовски (Тоде), Слободан Степановски (Столе), Владимир Талевски (Јоле), Сребре Ѓаковски (Толе), Сузана Киранџиска (Верица), Сузана Живорадиќ (Љубинка), Јулијана Стефановска (Надежда), Димитар Илиевски (Ханс).

Праизведба: 25 април 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

Џевад Карахасан:

„СТРАШНО Е НАДВОР"

Режисер: Наум Пановски
Сцена, костими, дизајн: Газанфер Бајрам
Музика: Драгиша Солдатовиќ
Сликар-изведувач: Јовица Поповски
Светло и тон: Петко Мицевски
Инспициент: Нада Христова

лица:

Горан Илиќ (Миле), Владо Денчов и Драгиша Димитриевски (Иле), Живко Пешевски (Бранко), Илија Струмениковски (Јусо), Весна Стојановска-Николовска (Јелена Симкина), Љубица Гојковиќ (Агата Маузер), Митко С.Апостоловски (Муса Маузер), Драган Бошевски, Мирјана Боцева. Учествуваат членови на драмскиот лабораториум „Беседа".

Премиера: 5 мај 1987 година.

Премиери

Максим Горки: „НА ЛЕТУВАЊЕ" (февруари во Народното позориште „Стерија" во Вршац) — режисер Олга Савиќ, сценограф Петар Пашиќ, костимограф Божана Јовановиќ. **Улоги:** Невенка Новоиќ (Варвара), Иван Андреевиќ (Суслов), Дојна Андреевиќ (Јулија), Томислав Пејчиќ (Басов), Владимир Никиќ (Дудаков), О.Савиќ (Марија Лвовна), Иван Јагодиќ (Шалимов).

Звонимир Костиќ: „СРПСКИ РЕВИЗОР" (февруари во Народното позориште во Крушевац) — режисер Небојша Брадиќ. **Улоги:** Милан Ѓурѓевиќ (Претседател на општина), Гордана Петковиќ (Девојка).

Душан Јовановиќ: „ЖИВОТОТ НА ПРОВИНЦИСКИТЕ ПЛЕЈБОИ ПО ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА" (март во Српското народно позориште во Нови Сад) — режисер Бранислав Миќуновиќ, музика и изведба Предраг Вранешевиќ, сценограф Зоран Ристиќ, костимограф Миланка Берберовиќ, стилски движења Ферид Караица. **Улоги:** Тихомир Станиќ, Михајло Плешкоњиќ, Васа Вртипрашки, Ксенија Мартинов-Павловиќ, Александра Плескоњик-Илиќ.

Михаил Лермонтов: „МАСКАРАДА" (март во Хрватското народно казалиште во Загреб) — режисер Божидар Виолиќ, превод Јуре Каштелан, сценограф Драго Турина, костимографи Диана Косец-Боурек и Ика Шкомрљ. **Улоги:** Божидар Бобан (Арбенин), Круно Шариќ (Казарин), Томислав Ралиш (Непознатиот), Шпиро Губерина (Шрих), Вера Зима (Бароница Штрал), Алма Прица (Нина).

Сергеј Прокофјев: „ПЕПЕЛАШКА" (март во Српското народно позориште во Нови Сад) — кореограф Роберт Кљавин, диригент Имре Топлак, костимограф Јасна Петровиќ-Бадњаревиќ, сценограф Борис Максимовиќ. **Улоги:** Биљана Његован (Пепелашка), Михаил Бабушка (Принц), Александра Кетиг (Маќеа), Јулијана Дутина (Ќерка), Милица Безмаревиќ (Ќерка), Дијана Крстиќ (Добра вила), Габриела Тегљаши, Растислав Варга, Невена Антиќ-Игриќ, Вела Курунција.

Јарослав Хашек: „ДОБРИОТ ВОЈНИК ШВЕЈК" (март во Позориште на Теразие во Белград) — режисер Јан Рериха од ЧССР, сценограф и костимограф Мирослав Мелена од ЧССР. Во насловната улога Миленко Павлов.

ТВОРЕЧКА И РАБОТНА БИОГРАФИЈА НА ДИМИТАР СТАНКОСКИ — РЕЖИСЕР

Домицили

Димитар Станкоски е роден на 11.10.1946 во Прилеп; денес живее во Скопје на ул.„Вељко Влаховиќ“, 21/12; тел.226-743.

Образование

Завршил Академија за театар, филм, радио и телевизија во Софија, во класата на проф.Сашо Стојанов.

Режии во театар

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

1. Нушиќ: „Нажалена фамилија“ (дипломска)
2. Сталев: „Болен Дојчин“
3. Дураковски: „Шушулеменко“
4. Солев: „Бамји“
5. Гоголь: „Ревизор“
6. Ли Коберн: „Партија реми“
7. Селениќ: „Косанчиќев венец бр.7“
8. Марел: „Сара Бернар“
9. Жари: „Крал Иби“
10. Шекспир: „Ноќ спроти Водици“
11. Фо: „7.Кради помалку“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

12. П.М. Андреевски: „Време за пеење“

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

13. Брехт: „Мајка Храброст“
14. Нушиќ: едночинки
15. Партлич: „Мојот татко социјалистички кулак“

ТН ТУРСКА ДРАМА — СКОПЈЕ

16. Сремац: „Зона Замфирова“
17. Андерсен: „Мачор во чизми“

ТН АЛБАНСКА ДРАМА — СКОПЈЕ

18. Брешан: „Хамлет од Мрдуша Долна“

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

19. Крле: „Гроф Миливој“
20. Смаќоски: „Пладне во ридиштата“
21. Чашуле: „Суд“
22. Молиер: „Тартиф“

Димитар Станковски

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

23. Фејдо: „Мачка во вреќа“
24. Чинго: „Пасквелија“
25. Спасовски: „Стерна“
26. Стефановски: „Лет во место“
27. Хаџиќ: „Змија“

НАРОДЕН ТЕАТАР — СТРУМИЦА

28. Брешан: „Хамлет од Долна Мрдуша“
29. Рибникар: „За тебе, моја Долорес“
30. Матковиќ: „На крајот од патот“
31. Фејдо: „Болва во уво“
32. Норман: „Добра ноќ, мајко“

НАРОДЕН ТЕАТАР — ПРИЛЕП

33. Стефановски: „Хај-фај“
34. Фо: „Не плаќаме, не плаќаме“

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ — НОВИ САД

35. Нушиќ: „Протекција“

УЈВИДЕКИ СИНХАЈ — НОВИ САД

36. Брешан: „Анера“
37. Шекспир: „Сон на летната ноќ“

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ — НИШ

38. Зиндел: „Дамите од Аламо“

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ — КРАГУЕВАЦ

39. Гоголъ: „Женидба“

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ — ЗРЕЊАНИН

40. Новак: „Стол што се клати“
41. Чашуле: „Црнила“
42. Ѓорѓевиќ: „Девојка“
43. Ердман: „Самоубиец“
44. Брешан: „Хамлет од Мрдуша Долна“

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ — СОМБОР

45. Чашуле: „Црнила“

Режии на телевизија

ТВ драми

1. Сталев: „Болен Дојчин“
2. Неделковски: „Тапанот на животот“
3. П.М. Андреевски: „Есенски дождови“
4. Селениќ: „Косанчиќев венец бр. 7“

Документарна серија

„Случки од животот“.